

چاپ چهارم

هایکو

شعر ژاپنی
از آغاز تا امروز

برگردانِ احمد شاملو ع. پاشایی

احمد شاملو، ع. پاشایی

هایکُو

شعر ژاپنی
از آغاز تا امروز

ویرایش دوّم

تهران، ۱۳۸۴

شاملو، احمد ۱۳۰۴
هایکوُ، شعر ژاپنی
گردآوری و ترجمه و شرح، احمد شاملو، ع. پاشایی. ـ تهران: نشرچشمه، ۱۳۷۶.
۳۹۲ ص. ISBN۹۶۴-۶۱۹۴-۲۲-۲
کتاب نامه به صورت زیرنویس.
۱. شعر ژاپنی ـ نقد و تفسیر. ۲. شعر ژاپنی ـ ترجمه شده به فارسی. الف. پاشایی، عسکری. ۱۳۱۸ ـ
الف. عنوان.
PL ۸۹۵/۶۱۰۹



دفتر مرکزی و فروش: تهران ،خیابان انقلاب، خیابان ابوریحان، وحید نظری، شماره ۷۱
تلفن:۶۴۹۲۵۲۴ دورنگار: ۶۴۶۱۴۵۵
فروشگاه : خیابان کریم خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره ۱۶۱،تلفن:۸۹۰۷۷۶۶

هایکُو، شعر ژاپنی از آغاز تا امروز
احمد شاملو، ع. پاشایی
ویرایش دوم
لیتوگرافی: بهار
چاپ: حیدری
تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه
چاپ چهارم، بهار ۱۳۸۴، تهران
ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان

شابک: ۲- ۲۲-۶۱۹۴-۹۶۴ ISBN:964-6194 -22-2

به کوئیچی هانه‌دا و تاکاشی اوُئه‌موُرا
به خاطر محبت‌های بی‌دریغ‌شان
ع. پاشایی

فهرست مطالب

فهرست تصاویر

همه‌ی پرده‌ها کار ِسِن‌گایی (۱۷۵۰_۱۸۳۷)، استاد ژاپنی است.

یادداشت ویرایش دوّم

زمان درازی کشیده‌بود که هایکوُ، شعر ژاپنی، از آغاز تا امروز، به شکلی که در چاپ اوّل و دوّم دیده‌اید، آماده‌شود و باز زمان درازی کشیده‌بود ــ آن‌هم در اوضاع پُرتب‌وتاب اجتماعیِ سال ۵۷ که چندان خواهان ادبیاتی از گونه‌ی هایکوُ نبود ــ که هایکوُ از چاپ دربیاید. این شد که کتاب از خیلی نظرها یکدست ازکار درنیامد. از سوی دیگر، هجده سال پیش چندان چیزی از فرهنگ ژاپنی، به جز چند داستان، چاپ‌نشده‌بود[1] از این‌رو مقدمه‌ی کتاب بیش‌تر متناسب آن وضع بود تا متناسب خودِهایکوُ. چاپ دوّم هم در اختیار ما نبود: زینک‌های کتاب دست‌به‌دست شده‌بود و می‌بایست به‌همان شکل درآید (۱۳۶۸).[2] شش سال گذشت تا ویرایش دوّم هایکوُ به شکلی که می‌بینید درآید.

لازم است گفته‌شود که در ویرایش دوّم چه کارهایی صورت‌گرفته‌است؛ سراسر کتاب بازخوانی و بازنویسی‌شده، هرچند که ساختار برگردان هایکوُها و ترتیب

---

۱. هنوز هم شمار کتاب‌های خوب فارسی در زمینه‌ی فرهنگ ژاپنی، سوای داستان‌ها، از تعداد انگشت‌های دست درنمی‌گذرد. وضع هایکوی ژاپنی هم بهتر از این نیست. به‌جز هایکوُ، شعر ژاپنی، تاکنون در زمینه‌ی هایکو این ترجمه‌ها را داشته‌ایم، به ترتیب سال انتشار: صد هایکوی مشهور، (دانیل سی. بیوکانن، ترجمه‌ی ع. پاشایی، دنیای مادر، تهران ۱۳۶۹)؛ مقدار کمی هایکو در کتاب آوای جهیدن غوک (ترجمه‌ی زویا پیرزاد، تهران، ۱۳۷۱)؛ و هایکو در چهار فصل، ترجمه‌ی مهوش شاهق و شهلا سهیل (تهران، ۱۳۷۳) که ترجمه‌ی مجدد همان صد هایکوُی مشهور است.

۲. برای روی جلد چاپ اوّل از روجلد یک کتاب انگلیسی (صد هایکوُی مشهور، که بعداً آن را به فارسی درآوردم) استفاده‌کرده‌بودم، به‌خاطر خوش‌نویسی هایکوُی آن که دربردارنده‌ی یک فضای ژاپنی بود. یکی دو سالی از چاپ اوّل گذشته‌بود که روزی از یک خبرنگار ژاپنی پرسیدم که می‌تواند به من بگوید به جز آن خوش‌نویسی دیگر آن‌جا چه نوشته. گفت: «انتخاب صد هایکوُی مشهور»!

تاریخی آن ها دست نخورده مانده، مگر برگردان در حدود پنجاه هایکو که از اصل

ژاپنی آن‌ها به فارسی درآمده‌است (که این را سپاس‌گزار آقایان کوئیچی هانه‌دا و تاکاشی اوُئه‌موُرا هستم). بیش‌تر دست‌کاری‌ها در بخش اوّل کتاب، در ذن و هایکوُ، که مقدمه‌ی هایکوُ است انجام‌گرفته‌است. به فصل‌های اوّل مقدمه نکاتی افزوده یا از آن کاسته و آن را ازنو تنظیم و بازنویسی‌کرده‌ام، که اگرکتاب‌هایی در این زمینه به فارسی وجودمی‌داشت حاجت به آوردن این گونه توضیحات نبود. از این‌جا است بازنویسی فصل‌های زلالِ ذن در آبگینه‌ی هایکوُ و ذن در جان شاعر. از کارهای دیگری که در این ویرایش انجام‌گرفته جابه‌جایی فصل‌های بخش اوّل یا مقدمه‌ی کتاب است. برای نمونه، آن‌چه مستقیماً به باشوُ مربوطمی‌شد به مقدمه‌ی هایکوُی باشوُ برده‌شد. نکته‌ی دیگر، در چاپ‌های قبلی در مقدمه‌ی برخی از فصل‌ها توضیحات کوتاهی در باره‌ی شاعران آورده‌شده‌بود که در این ویرایش آن‌هارا حذف‌کرده و به جای آن یک گاه‌شمارِ هایکوُسرایان در **افزایه‌های** پایان کتاب آورده‌ام که شاعران بسیاری را، که نام‌شان در این کتاب هم نیامده، دربرمی‌گیرد، که شاید بیش از آن یادداشت‌ها به کار خواننده‌ی علاقه‌مند و محقق بیاید. در مقدمه‌ی این گاه‌شمار درباره‌ی آوانویسی نام‌ها و واژه‌گان ژاپنی نکاتی را یادآورشده‌ام. نکته‌ی دیگر، تا آن‌جا که مقدور بود شکل لاتین نام‌ها را در متن نیاورده‌ام، بیش‌تر آن‌ها را در گاه‌شمارِ هایکوُسرایان خواهیدیافت.

در این ویرایش ۱۵ پرده از نقاشی‌های آب‌مرکبی (سوُمی- ئه) سِن‌گایی (۱۸۳۷_۱۷۵۰) آورده‌ایم. او پیر دیر شوُفوُکوُجی در هاکاتا در کیووشوو بود. استاد ذن بود و نقاش و خوش‌نویسی چیره‌دست و شاعری بزرگ، سرشار از طنز و ظرافت.

ع. پاشایی تهران ۱۳۷۵

پیش‌گفتار

۱

دوست آمریکاییِ من که سال‌ها در ایران زنده‌گیِ کنج‌کاوانه‌یی کرده، با همه‌جور آدمی در آمیخته، فارسی را به‌خوبی آموخته‌است و کشف حافظ را حیرت‌انگیزترین حادثه‌ی عمر خود می‌شمارد گفت: هیچ دلیلی نمی‌بینم که حافظ را نشود به انگلیسی برگرداند، فقط باید کلیدش را پیدا کرد.

گفتم: برگردان که نه، شاید اطلاق ترجمه به آن (آن هم با تخفیف نود درصد) صحیح‌تر باشد. منظورم چیزی از قبیل ترجمه‌ی کاروان‌سرا[۱] به motel و کُرسی به winter-table و ساقی به barmaid است تا فرنگی‌جماعت با معیارهای خودش به حل این معضلات توفیق یابد... این قفل کلیدی ندارد. بگذار آب پاکی را بریزم روی دست‌ات. خیلی که زور بزنی استنباطی شترگربه از حافظ را آمریکایی می‌کنی؛ چیزی مثل جاز سیاه، که آمریکایی‌اش نه جاز است نه موسیقی؛ و مثلِ ماست که گرفته‌اید ازش بستنی ساخته‌اید و فی‌الواقع دیگر نه ماست است نه بستنی.

حریف از اِشکالِ قضیه سردرنمی‌آورد.

من و دوست دیگری که می‌کوشیدیم او را از خر شیطان پیاده کنیم می‌گفتیم: استاد! نه فقط برای فهمِ این غزل‌ها (تازه اگر بپذیریم که کلمه‌ی فهم در این‌جا درست به کاررفته و وافی به ادای مقصود هست) بل‌که حتّا برای درست‌خواندن آن هم، تو باید عصاره‌ی همه‌ی فرهنگ‌های ایرانی و اسلامی و فرایندهای برخورد این دو فرهنگ را جذب جانِ ندانسته‌ی خود کنی. پشتوانه‌ی تجربه‌ی غم‌انگیز تاریخیِ ما هم پیشکش‌ات، هر چند که اگر یک سیاه‌پوست آمریکایی‌بودی دست‌کم از این لحاظ به‌خصوص مشکلی نمی‌داشتی: این‌جا مطلقاً مساله‌ی درک و برداشتی از این‌دست یا آن‌دست در میان نیست؛ باید جزوی از آن باشی، باید با

گوشت و استخوان و عصبات در عمق فاجعه حضورپیداکنی، باید بی‌گناه‌ترین ساکن دوزخ باشی تا زخم ناسوروَهن و بی‌عدالتی را حسّ کنی، این فریادی نیست که با گوش ِسَرت بشنوی، باید درون ِجان‌ات طنین‌افکند.

می‌گفت: مگر آن ایرانی ِمعمولی که آن‌جور با خلوص ِنیّت لای دیوان ِحافظ را بازمی‌کند و از سر ِصدق به نغمه‌ی او دل می‌سپرد برای این کار تحصیل ِفرهنگ ایرانی و اسلامی کرده یا از تصوف و عرفان و افکار ِنوافلاتونی چیزی می‌داند؟

می‌گفتیم: اِشکال ِتو درست همین نکته است. آن «ایرانی ِمعمولی» برای ارتباط با حافظ نیازی به فلسفه‌بافی ندارد. جان ِندانسته‌ی او آماده‌ی حاصل‌کردن این ارتباط هست چرا که عناصر ِآن را در حافظه‌ی تاریخی ِموروثی ِچندین‌قرنی خود دارد و همه‌ی تعبیرهای من و تو را هم خشک‌وبی‌معنی و بی‌حاصل می‌یابد. او به‌گونه‌یی سُنتی در فضای اجتماعی ِحافظ زنده‌گی‌کرده‌است و محتاج کلیدهای تو نیست. سازی‌است که، این آهنگ، بالقوه در نهاد ِاوست و خواندن ِحافظ، تنها آن را از قوّه به فعل درمی‌آورد و بدان موجودیّت ِخارجی می‌دهد. سازی‌است به کوک، که با نواهای جان ِحافظ هم‌خوان‌است. آن آهنگ‌ها در شیپور ِهاری‌جِمْس یا حنجره‌ی وارفیلد دُرشت‌ناک و بی‌معنی‌است و صدای ِادیب و دوتار عثمان ِخوافی را می‌طلبد.

آن‌گاه برای او از کاریکاتوری گفتم با عنوان «... و خدا عسل را آفرید». در مجموعه‌یی به نام افسانه‌ی آفرینش که سال‌ها پیش دیده‌بودم، از فرانسوی ِظریفی که نام‌اش را به خاطر نمی‌آورم:

پیری ریش‌سفید کنار ِتخته‌سیاهی ایستاده‌بود و به کشف یا تهیه‌ی فرمول شیمیایی ِعسل عرق‌می‌ریخت. خاکه‌ی گچ و تخته‌پاک‌کنی که برزمین دیده‌می‌شد نشانه‌ی کوشش ِخسته کننده‌یی بود که تا بدان‌جا به‌کاررفته‌است، گیریم فرمول بسیط ِعسل ــ آن‌چنان‌که بر تخته‌سیاه دیده می‌شد ــ هنوز به کمال ِمطلوب نرسیده‌بود؛ امّا کمی این سوتَرَک، کنار ِتخته‌سنگی، زنبوری خندان، بی‌توجه به کوشش او در ترکیب ِآن فرمول ِپُرطول‌وعرض، سرگرم ِعسل‌سازی خود بود.

گفتم: حرف‌های تو به یاد آن کاریکاتورم انداخت. این که عسل چیست یا چه‌گونه به‌عمل‌می‌آید مشکل ِزنبور نیست، مشکل ِمن و توست. زنبور برای تولیدِ عسل به دانشکده‌ی شیمی نمی‌رود و علم ِکیمیا نمی‌خواند. هم‌چنان‌که درک حافظ مشکل ِمترجم و خواننده‌ی آمریکایی است نه مشکل ِمادربزرگ ِمن.

دوست ِآمریکایی ما متقاعدنمی‌شد که انبار جُو را با نیم‌گز ِبزازی پیمانه

نمی‌شودکرد. گفتیم عجالتاً این بیت را به عنوان نمونه به انگلیسی برگرداند شاید از نتیجه‌ی خنده‌آور کار خود عبرتی بگیرد:

مبین به سیبِ زنخدان، که چاه در راه است؛
کجا همی روی ای دل بدین شتاب، کجا؟

۲

قدرِ مسلّم این است که همه‌ی فرهنگ‌های چین و هند و ژاپن در این شعرهای چند هجایی که هایکوُ Haiku خوانده‌می‌شود بـه کـمال مـی‌رسد، و خـوانـنده‌ی معمولیِ ژاپنی که نه الزاماً هیچ یک از کتاب‌های فیلسوفان دائوی را خوانده‌است نه هیچ‌کدام از آثار استادان ذِن را، با این شعرهای کوتاه زنده‌گـی‌می‌کند و عـطش جان‌اش از آن سیراب‌می‌شود.

بی‌گمان این‌جا برای خواننده سوآلی پیش‌می‌آید: چه‌چیز ما را برآن داشته که واعظِ غیرمُتّعظ شویم و با آن که به اعتراف خود کوشیده‌ایم در موضوع ترجمه‌ی حافظ به انگلیسی، آن روشن‌فکر آمریکایی را به هزار زبان از خر شیطان پیاده کنیم خود این‌جا در برگرداندن هایکوُی ژاپنی به فارسی بر درازگوشِ شیطان بنشینیم؟

پاسخ ساده‌ی مسأله این است که در برگرداندن این اشعار به فارسی، آن‌چنان گرفتاری‌هایی به‌نُدرت پیش‌می‌آید. از فریبنده‌گی‌های هایکوُ یکی ساده‌گیِ آن است، عریانیِ آن، و بی‌نیازی‌اش از پیرایه‌های زبانی و تعقید و ایهام و مداخله‌ی امکانات گوناگون دستوری و صوتی و جز این‌ها.[۱]

شعر فارسی در بافتِ کلام است که متجّلی می‌شود امّا در هایکوُی ژاپنی، نقش تعیین‌کننده مستقیماً برعُهده‌ی اشیا است و کلام در آن (تقریباً فقط) نقش واسطه را بازی‌می‌کند. این‌جا، شعر، عرضه‌داشتِ جانِ انسان و جهان در امکانات و ظرایـف زبان نیست؛ بل‌که به یک تعبیر، هایکوُ یک راه، یک وجه زندگی، و یک دین است،

---

۱. امکانات دخالتِ خط ژاپنی را در هایکوُ مطرح‌نمی‌کنم، کـه بـه‌هرحـال مسـاله‌ی دیگـری است. دراین‌مورد من همیشه از این مثال سودمی‌جویم که نمی‌توان برای استنباطِ مردم غرب از زیباییِ غیرقابل‌توصیف شینِ کشیده‌یی که میرعماد نوشته‌است، آن را به نوعی S برگردانیم.

راهی که به‌هرحال می‌توان‌شناخت، وجهی که می‌توان فـراگـرفت، و دیـنی کـه می‌توان با آن آشنا شد.

اگر شاعرانه‌گی ِحافظ تنها از طریق تراش ِالماس‌گون زبان فارسی در غزل اوست که با تحریك ِسوابق ِذهنی ما جلوه‌می‌کند، شاعرانه‌گی ِهایکوُسرای ژاپنی تنها از رودررو قراردادن آدمی با نَفْس ِاشیا است که شکل‌می‌گیرد. ایـن‌جا فـقط افتادن دانه‌ی توتی در چاله‌ی آب ِباران است که بـر نـهاد شـاعرانـه‌ی جـهان و مکاشفه‌ی شاعرانه‌ی هایکوُسرا انگشت‌می‌گذارد این‌جا شاعر کنار ما ایستاده‌است تا صدایش از درون اشیا به‌گوش‌آید.

شمعی که پشت پنجره‌یی نهاده‌اند ممکن‌است برای مـا رازی دربـرنداشـته باشد. امّا می‌تواند از معشوقی که در آن خانه است به عاشق منتظری که گِرد ِآن خانه شب‌گردی‌می‌کند رساننده‌ی این پیغام دلپذیرباشد که «بیا، اکنون در خـانه تنها شده‌ام!» و هایکوُسرا می‌تواند با معیارهای خویش شعری ازاین‌دست بنویسد:

در پس ِهیچ دریچه‌یی
شعله‌ی شمعی نمی‌جنبد ــ
عشق به دیاری دیگر کوچیده‌است.

یا بدین گونه‌ی دیگر:

در پس ِپنجره‌ی کوچك
شمعی ــ
شب ِبی‌پایان ِوصال![1]

آگاهی از این قول و قرار عاشقانه تجربه‌یی است، و می‌تواند به‌ساده‌گـی مـا را برانگیزد تا از این پس به هرچه می‌نگریم مفهومی بدهیم یا از هرچیزی معنایی دریابیم: برگی که در باد می‌جنبد، قایقی که ماهی‌گیران خسته به ساحل می‌کشند؛ سایه‌ی مرغی که بر ریگ‌های رنگین ِبستر ِآبی زلال کشیده‌می‌شود، یا کج بیلی که کنار ِکرت ِسیب‌زمینی‌یی رهـاشده‌است؛ ایـن‌همه، بـینشی است کـه مـی‌توانـد

---

۱. گرچه، این هر دو بازگوینده‌ی استنباط و استنتاجی شخصی است از مواجهه با آن‌چه در جـهان پیرامون ما می‌گذرد؛ و در خصلت هایکوُ نیست که شاعر، احساس و استنباط مستقیم خود را بـه خواننده تحمیل‌کند. چنین چیزها، در تقسیم‌بندی ِشعر ژاپنی ِبن‌ریوُ خوانده‌می‌شود نه هایکوُ.

آفریننده‌ی مفاهیم یا جنباننده‌ی سلسله‌ی بی‌پایانِ تداعی‌ها باشد. پس در این‌جا، مسأله، مسأله‌ی تربیت ذهنی است.

در هایکوُ، چنان‌که گفتیم، شعر و کلام درهم‌بافته‌نمی‌شود. مَثَلی از تجربه‌ی شخصی خود می‌آورم: این دو سطر از یك شعر مرا

ما بی‌چرا زندگان‌ایم
آنان به چرامرگِ خود آگاهان‌اند

پس از آن که به زبان انگلیسی درآورده‌اند چنین چیزی از آب درآمده‌است:

ما نمی‌دانیم چرا زنده‌ایم
آنان می‌دانند چرا مُرده‌اند!

یا دست بالا را که بگیریم، یکی دو آب شسته‌تر از این؛ که به‌هرصورت می‌توان گفت تنها ترجمه‌ی رقیقی از مفهوم آن سطور است و نه آن‌چنان‌که باید، برگردانِ آن شعر. ــ به‌ساده‌گی می‌توان‌دید که در آن‌جا، شعر، از بافت کلام تجلّی‌کرده و حادثه‌یی است که از خطرکردن در زبان و مداخله‌ی تعمدی در دستور زبان به‌وجودآمده‌است امّا چون زبان انگلیسی (یا مثلاً مترجم آن) نتوانسته‌است همان خطرکردن را بپذیرد و همان بافت را عیناً برگرداند با ترجمه‌کردن مفهوم عبارتیِ کلام، آن را به‌صورت کلمات قِصاری پیش‌پاافتاده درآورده، جان و رمق آن را ازش گرفته‌است و هر چند که در نهایتِ امر این هر دو در نقطه‌ی واحدی به یک‌دیگر می‌رسند، باز این «همان» نیست. این «نه‌همانی»، در موارد دیگر یک‌سره به نقضِ غرض مبدّل می‌شود. نگاه‌کنید به این سطور:

پیش از آن که خشمِ صاعقه خاکسترش کند
تسمه از گُرده‌ی گاوِ توفان کشیده‌بود.

خواننده‌ی فارسی زبانِ شعر بی‌درنگ این تصویر را دریافت می‌کند، زیرا تسمه‌ازگرده‌ی کسی‌کشیدن برای او اصطلاحی آشناست که خود نیز در مفهومِ مشدّدِ «منکوب‌کردن و به‌زانودرآوردن کسی» بدان توسل می‌جوید. امّا ترجمه‌ی شعر، دیگر نخواهد توانست با همین قدرتِ ابلاغ به زبان انگلیسی درآید. در

زبانِ ترجمه نمی‌توان معادلِ انگلیسی اصطلاح را آورد، چرا که حضورِ این اصطلاح در شعر، تنها موضوعی جنبی و ثانوی است که شدت تأثیر تصویر را سبب [illegible] [illegible] با کلماتِ ویژه‌یی شکل گرفته‌است که از یک‌طرف تصویری [illegible] می‌سازند و از طرف‌دیگر اصطلاحی با حدّاکثرِ قدرتِ تعبیر را تداعی می‌کنند. یعنی به کار گرفتنِ دو نیرو از دو سو برای پیش‌بُرد امری واحد. هم‌چنین نمی‌توان تنها به برگردانِ لُغویِ شعر اکتفا کرد. زیرا تصویر نیز به‌نوبه‌ی خود موضوعی جنبی و ثانوی است، و در این صورت علت وجودی آن (که به یاری‌گرفتن اصطلاحی زنده از تداول عام بوده‌است) ازدست‌می‌رود ــ می‌توانید نگاه‌کنید به ترجمه‌ی انگلیسی آن:

Before being turned to ashes by the
Anger of the thunderbolt, he had
Forced the cow of the tempest to
Kneel down in front of his might.

می‌بینید که برگردان همان است بدون این که شعر، دیگر همان باشد.

حالا که سخن به این‌جا کشید ملاحظات دیگر را نیز مطرح می‌توان کرد:

در ترجمه‌ی شعری که گاه عمیقاً بومی است، مترجم با مسأله‌ی بزرگ‌تری درگیرمی‌شود که حل آن به ساده‌گی میسّرنیست.

زبان‌ها البته به طور مجرّد برای این شیء و آن مفهوم واژه‌هایی دارند: آب و راه و برادر، یا سرما و تشنه‌گی و غربت... امّا مترجم به این حقیقت می‌رسد(یا نمی‌رسد) که این برابرها، هنگامی که از نظر کاربُردهای خود مورد توجه قرارگیرند تا چه پایه کلّه‌شق و سرکش یا بی‌خاصیت و بی‌معنی از آب درمی‌آیند. اگر مترجم بدین نکته رسید، شعر را غیرقابل ترجمه می‌یابد و اگر بدان نرسید، ترجمه‌یی که می‌کند از کاری که نادانسته و نفهمیده انجام می‌دهد بی‌ارزش‌تر خواهدبود.

به عنوان دَم‌دست‌ترین مثال، هم‌چنان از کوششی که این اواخر برای ترجمه‌ی چند شعری از خودِمن به کاربسته‌شده‌است نکته‌یی می‌آورم:

به نوکردنِ ماه بربام‌شدم

با عقیق و سبزه و آینه ...

roof معادل انگلیسیِ بام است. یک بام را به صورتی که یک انگلیسی‌زبان آن را در ذهن خود تجسم‌می‌دهد درنظربگیریم. خواننده‌ی ایرانیِ این شعر به‌هیچ‌روی

نیازمندِآن نخواهدبود که به بام و عملِ بربام‌شدن بیندیشد چراکه این هر دو در قلم‌رو عمل و در تجربه‌ی ذهنی او قراردارد. امّا خواننده‌ی انگلیسی ناگزیر است بر این دو مفهوم توقف‌کند و از چند و چون آن سردرآورد. معنی واژه‌ی بام چنان از دست‌رس او خارج است که ناچار باید از نو به بررسی آن بپردازد. مصداق عینی واژه‌ی بام، برای او، شیبی چندان لغزان و خطرناک است که گربه نیز بر آن پا نمی‌گذارد و رفتن بر آن جز با آماده‌کردن نردبان آتش‌نشانی و جز به قصد تعمیر سفال‌های شکسته یا تعویض ناودان‌های پوسیده کاری است لغو و مجنونانه و عملی است بس ماجراجویانه.

گیرم این‌جا مترجم آگاه، به قصد پیش‌گیری از انحراف ذهن خواننده‌ی انگلیسی‌زبان خود، بام را به تراس مبدّل‌کند؛ با تصویر بعدی چه خواهد کرد؟ ـ :

داسی سرد بر آسمان گذشت
که پروازِ کبوتر ممنوع است.

خواننده‌ی ایرانی شعر نه فقط داس را در شکل بومی سرزمین‌اش می‌شناسد، ششصد سالی نیز هست که مستقیماً با این تصویر شاعرانه آشنایی دارد:

مزرعِ سبزِ فلک دیدم و داسِ مَهِ نو...

امّا داس، امروز، در فرهنگ شهرنشین انگلیسی نه فقط به احتمال قوی شیئی ازیادرفته‌است، اگر هم تصوری ذهنی از آن داشته‌باشد چنان نیست که این تصویرِ شاعرانه از آن بهره‌یی بتواند گرفت. زیرا داسی که او می‌شناخته تیغه‌ی کم‌انحنایِ بلندی بوده است شبیه به شمشیر عربان، با دسته‌ی چوبی درازی در یک زاویه‌ی افقی. مُشبَّهٌ‌به‌یی که با مُشَبّه خودکم‌ترین شباهتی ندارد. و تازه از همه‌ی این‌ها که بگذریم، مترجم ناگزیر خواهد بود جزءجزء نکات دیگر را به زیرنویس‌ها و حواشی پُرطول‌وتفصیلی احاله کند: آیین نوکردن ماه را و شگون‌داشتن عقیق و آیینه و سبزه را؛ هم‌چنان‌که مفاهیم سبزه و سبزه‌انداختن را، و غیره و غیره...

۳

نمی‌دانم پرداختن به جزییات، در این‌جا، به‌جا بود یا نابه‌جا، لیکن در هر حال چنین گرفتاری‌هایی در ترجمه‌ی هایکوُ به فارسی پیش نمی‌آید زیرا چنان‌که گفتم،

شیء در هایکوُ کاربُرد ِتصویری ندارد. نیز اگر می‌گوییم در هایکوُ همه‌ی فرهنگ‌های خاور دور به کمال می‌رسد، این فرهنگ پُربار را، هم جدا از هایکوُ و خط و زبان و هنر ژاپنی مورد مطالعه و بررسی قرار می‌توان داد، و هم، به گونه‌یی، از طریق ِهایکوُ بدان می‌توان رسید.

به هر تقدیر، به هایکوُ می‌باید از دیدگاه ذِن نگریست. شاید بهتر است بگوییم: طبیعتی که هایکوُ ارائه می‌دهد از دیدگاه اهل ذِن دیدنی‌تر و تجربه‌یی تفکّرانگیزتر است، چرا که هایکوُ گویای رازهایی است که با گوش ِاهل ذِن عمیق‌تر دریافت می‌توان کرد؛ این منظر از آن دریچه دیدنی‌تر است.

به ناگزیر این احتمال در میان هست که ما بدان‌چه هایکوُ بازمی‌نماید با دید کم و بیش عارفانه‌یی نگاه کنیم ــ عرفانی که البته از مقوله‌ی عرفان اهل ذِن نیست. پس حق همآن است که در برخورد با هایکوُ کنار شاعران ژاپنی بایستیم و در زاویه‌ی جهان‌بینی ِایشان قرار بگیریم. به همین جهت است که پاشایی، پیش از چاپ این مجموعه، ذِن چیست؟ را نوشته اصول ذِن را در آن شرح داده است.

من این‌جا تنها به این اشاره‌ی کوتاه کفایت می‌کنم که ذِن (در مفهوم کلّی ِ خود) آن جهان‌نگری و تمرین و تجربه‌یی است که بُدی‌دَرْمَه با خود از هند به چین بُرد و با فرهنگ چینی درآمیخت. امّا در مقوله‌ی هایکوُ، مراد از ذِن آن حالت ِخاص ِجان است که ما را با دیگر چیزهای هستی یگانه می‌کند. در این حالت، ما از چیزهای دیگر، از مفردات دیگر جهان ِهستی جدا نیستیم بل‌که با آن‌ها یگانه‌ایم، یک و همان‌ایم، و بااین‌همه، استقلال و فردیّت و ویژه‌گی‌های شخصی ِخود را نیز داریم. زادگاهِ هایکوُ آن سُنّت ِویژه است که براساس آن، آدمی تنها از درون به چیزها می‌نگرد و با این نگرش سَر ِآن ندارد که احساس شُکوه‌مندی و بی‌کرانه‌گی و جاودانه‌گی کند.

نکته‌یی که بهتراست بی‌درنگ گفته‌شود این‌است که، به خلاف نخستین تصوّری که به‌ذهن‌می‌آید، آن‌چه هایکوُ را می‌سازد ذِن نیست، بل‌که اندیشه‌ی ذِن‌گرایْ می‌باید چندان دیگرگون‌شود و تغییر و تبدیل یابد تا با هایکوُ هم‌ساز شود!

نیز باید دانست که در هایکوُ، یا مطلقاً عنصر ِهوشی و عقلی وجود ندارد، یا به‌هرحال چنان با عنصر ِشهودی ــ شاعرانه درآمیخته‌است که با هیچ‌گونه تحلیل و تفسیری نمی‌توان از یکدیگر تفکیک‌شان کرد. هایکوُ و فلسفه‌ی چینی جنبه‌های دو گانه‌ی نظری و عملی ِآن چیز تسمیه‌ناپذیری هستند که ما ناگزیر از آن به زنده‌گی تعبیرمی‌کنیم. فیلسوفان ِچینی به جنبه‌ی نظری ِآن توجه داشته‌اند و

شاعران هایکوُ به جنبه‌ی عملی آن (این نکته را باید خواننده در مَدّ نظر داشته باشد) و بدین جهت است که هر هایکوُ را نشان‌دهنده‌ی یک راه زنده‌گی و یک شیوه‌ی زیستنِ روزمرّه تعریف کرده‌اند.

و سرانجام، سخن آخر این که:

هدفِ هایکوُ زیبایی نیست بل به‌ساده‌گیِ تمام به ما چیزی را نشان می‌دهد که خود همیشه می‌دانسته‌ایم، بی‌این که بدانیم که می‌دانیم؛ و ما را بدین حقیقت آشنا می‌کند که تا زنده‌گی می‌کنیم شاعریم. پس مهمّ این‌است که ساده‌گیِ ذاتیِ ذِن و هایکوُ هیچ‌گاه ازخاطرنرود: خورشید می‌تابد یا برف می‌بارد، کوه بلند و درّه عمیق است، شب عمق می‌یابد و روز می‌شود؛ همین و همین؛ گیرم ما بسیار اندک بدین حقایق توجّه می‌کنیم:

دکه‌یی،
وَزنه‌ها روی کتاب‌های مصوّر! ـــ
بادِ بهار.

زنده‌گی و زیستن، یعنی دریافتِ معانیِ بازناگفتنیِ همین چیزها. راهِ هایکوُ درک مداوم و وقفه‌ناپذیر این معانی است در تمام‌ساعات بیست و چهارگانه‌ی شبانه‌روز؛ و این خود، سرشارداشتنِ زنده‌گی است.

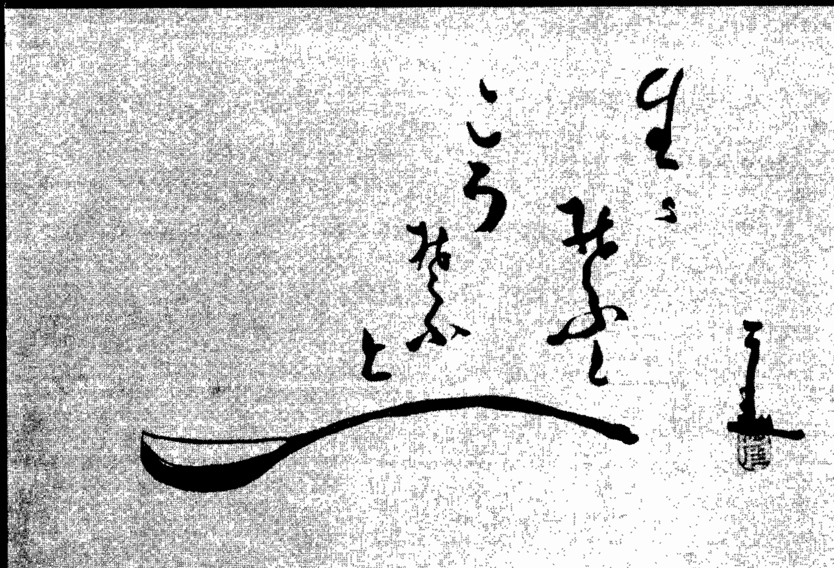
۴

مجموعه‌ی حاضر حاصلِ هم‌کاریِ چهار و پنج ساله‌یی است با یارِ گرمابه و گلستان‌ام پاشایی، غوّاصِ پُرحوصله‌یی که از گشت‌وگذار در اعماقِ بی‌انتهایِ هنر و فلسفه‌ی شرق سرِ خسته‌گی ندارد؛ و ناگفته پیداست که سهم بنده در این میان، با همّت او قابل مقایسه نیز نیست. آن‌چه در این دفتر آمده هایکوُهایی است که از صافیِ دو سه بار انتخاب گذشته، و در ابتدای کار حجمی داشته‌است سه تا چهار برابرِ این. در برگردانِ هایکوُها ما نتوانستیم به کلام و زبان بی‌توجه بمانیم و این البته نقضِ وظیفه نیست چرا که خواننده‌ی فارسی زبان در هر صورت از طریق برداشت‌ها و معیارهای سُنّتیِ خویش با شعر برخوردمی‌کند. و اگر مرا سهمی در این کار هست بیش‌تر در این محدوده است.

ذهنم را می‌کاوم و چیزی نمی‌یابم که می‌بایست گفته‌باشم و نگفته رها کرده‌ام.

در بَدوِ امر برآن بودیم که برای هدایت خواننده‌ی علاقه‌مند به کُنهِ این تجلّی، من نیز به سهم خود مقیاس‌ها و معیارهایی ارائه کنم امّا، ناگهان، آواره‌گیِ سرودگویان را به تَوطّنِ در خاموشی برگزیدم و آن‌چه درنظرداشتیم به‌انجام‌نرسید جز چند یادداشت پراکنده که در پاره‌یی صفحاتِ کتاب، ذیلِ این شعر و آن شعر آمده‌است
ــ چه می‌توان‌کرد؟ ای بسا آرزو که... الخ

احمد شاملو ۳۰ مرداد ۵۷



۱. ملاقه، با تعیین مقدار مصرف

ذِن و هایکوُ

زلالِ ذِن در آبگینه‌ی هایکوُ

۱

در پیش‌گفتار جناب شاملو خواندیم که «... در هایکوُ یا مطلقاً عنصر هوشی و عقلی وجودندارد، یا به هرحال چنان با عنصر شهودی- شاعرانه درآمیخته است که با هیچ‌گونه تحلیل و تفسیری نمی‌توان از یک‌دیگر تفکیک‌شان کرد...». بی‌گمان خواهیدپرسید: پس خواننده چه‌گونه می‌تواند از طریق فهم به جهان هایکوُ راه‌یابد؟ از سوی دیگر، این را هم می‌دانیم که برای فهمیدن تنها یک هایکوُی ژاپنی به سال‌ها جذبِ ندانسته‌ی عصاره‌ی تمام فرهنگ‌های چین و هند و ژاپن، که در این شعرهای کوتاه به کمال می‌رسد، نیاز داریم. پس چه‌راهی در پیش است؟ البته عرفان ایرانی یاری‌می‌کند که ما ازپیش با زمینه‌ی پهناوری از جهان هایکوُ آشنا باشیم، که این غنیمت بزرگی است، و شاید بتوان گفت که از این نظر تا حد زیادی از خواننده‌ی اروپایی همین شعرها پیش‌ایم. امّا این‌جا، بیش از هر چیز، شناخت فرهنگ ژاپنی و حساسیت‌های شعری مردم ژاپن بسیار ضروری است، و همین ضرورت ما را به فراهم‌آوردن گفتارهای بخش ذِن و هایکوُ و تحلیل‌های زیر شعرها واداشته‌است. امیدواریم که خواننده تنگ‌حوصله‌گی نکند و خواندن این گفتارها را نالازم نشمرد. خوب است این گفتارها را در مَثَل راهروی بدانیم که ما را به فضایی می‌برد که هایکوُسرا در آن به تجربه‌ی هایکوُ رسیده‌است. تجربه‌های شاعر هایکوُسرا تنیده‌ها و آمیزه‌هایی است از تجربه‌های گوناگون که خود تافته‌هایی است از تجربه‌های زبانی و فلسفی و عرفانی و به‌طورکلی

تجربه‌های تاریخی و جغرافیاییِ جمعیِ دانسته و ندانسته‌ی گذشته و امروزِ چندین و چند ملت، که با تجربه‌ها و نگرش‌ها و تفکرات شاعرانه‌ی فردی این یا آن هایکوُسرا عجین‌شده و عصاره‌اش در این شعرهای کوتاه آبگینه‌گی یافته‌است. ازاین‌رو، برای ما نیز درک این سرچشمه‌ها ضروری است.

پیش از ورود به این بحث نخست لازم است که درباره‌ی کاربُردهای مختلف دو واژه‌ی ذِن و هایکوُ، که در این کتاب فراوان به‌کاربرده می‌شود، مختصر توضیحی داده‌شود.

۱. واژه‌ی ذِن در دو کاربُرد کلی و به دو صورت متفاوت به‌کار برده می‌شود. یکی در معنای اصول فلسفی یا عرفانی که معمولاً ذیل مکتب و طریقت بودایی از آن سخن به‌میان می‌آید و یکی از مکاتب بودایی شاخه‌ی مهایانه‌ی آیین‌بودا به‌شمارمی‌آید. ذِن در این معنا، بنابر سنت بودایی، پیکره‌یی از تجربه‌ها و کنش‌های فرزانه‌یی است به نام بُدی‌دَرْمَه. جوهر این آیین و طریقت به تمام روزنه‌های زنده‌گی روحی و عملی مردم چین و ژاپن راه‌یافته‌است. این جوهر چیست؟ نگریستنی است در گوهر بوداییِ هرچیزی، یا به عبارت دیگر، نگریستن در چینیِ همه‌چیز است در پرتو حالتی که در زبان ژاپنی به آن ساتوری[1] می‌گویند. این نگاه‌کردن یا نگریستن یا لمسِ چینی به هنرهای چینی و ژاپنی راه‌یافته و «ذِن» خوانده‌شده. این کاربُرد دوّم واژه‌ی «ذِن» است. درواقع، این‌جا هایکوُ از ذِن «کسب بصر» می‌کند. این بینش یا این نگاه «ذِنانه»، یعنی نگاهِ از روزن ذِن، حالتی از جان هنرمند است که در آن‌حال جان او میان خود و چیزهای دیگر پیرامون‌اش جدایی یا دویی نمی‌بیند. این‌جا است که او با آن‌ها یگانه‌است، هم‌سان آن‌ها است، چون این و چون آن است. بااین‌همه، فردیت خویش و صفات فردی خود را نیز حفظ‌ـ می‌کند. در این «می‌نگرمِ» این شعر صورتی از این «نگریستن» را می‌یابید:

۱. satori. در باره‌ی ساتوری یا سَتوری، ← ع. پاشایی، ذن چیست؟ انتشارات نیلوفر، چاپ سوم ۱۳۷۱، ص ۴۹ تا ۵۱. و ← روش ذن، اویگن هریگل، ترجمه‌ی ع. پاشایی ص ۳۷ تا ۶۴، انتشارات ابتکار، تهران، ۱۳۶۹.

کنارِ جهانِ مهربان
به مورمورِ اغواگرِ برکه می‌نگرم،
چشم برهم‌می‌نهم
و برانگیخته از بلوغی رخوت‌ناک
به دعوتِ مقاومت‌ناپذیرِ آب
محتاطانه
به سایه‌ی سوزانِ اندام‌اش
انگشت فرومی‌برم.

(احمد شاملو، پاییز سَن‌هوزه، مدایح بی‌صله)

در این کتاب هر دو معنای ذِن را به‌کار برده‌ایم، که با توجّه به این توضیح کوتاه شاید تفکیک این دو از یک‌دیگر دشوار نباشد، و ناگفته‌نماند که در بیش‌ترِ موارد معنای دوّم ذِن مقصود است.

۲. هایکو نیز به دو معنا است. مثلاً وقتی می‌گوییم هایکوُ دارای چنین و چنان صفات است منظور ما همان شعرهای هفده‌هجایی است که امروزه گاهی کم‌تر از هفده هجا هم دارد. معنای دوّم آن اشاره‌است به گرایش یا حالت شاعرانه‌ی جان شاعران هایکوُسرا که این خود راه زنده‌گی آن‌ها است، طریقت آن‌ها است.

ذِن، از نظر پیوندش با شعر، با مفهوم آغازین مانای پُلی‌نزیایی هم‌مانندی‌هایی دارد:

مانا همه‌جا هست، لمس‌ناپذیر و سرشارکننده‌ی همه چیز و همه‌جا است، مثل اثیر. همه‌چیز آن را دارد. یا هر چیزِ منفرد و جداگانه خود مانایی است، زیرا مانا وجودی یا روحی نیست که در یک جسم یا کالبدی مادی باشد، بل‌که دینامیسمی است که کل آن شیء را سرشارمی‌کند و به آن صدا و رنگ و رو می‌بخشد. مثلاً «از» تیر است و «از» زهر روی پیکان تیر است یعنی تیر آن را دارد و زهر

پیکان تیر آن را دارد، یا به عبارت دیگر: «تیرینه» و «زهرینه» است]
و آن‌چه می‌کُشد نه زهر و نه تیر، که مانا است. امّا مانا چیزی کلّی
نیست، و جزیی از آن هر چیزی را پرمی‌کند، زیرا انسانِ بدوی
هنوز تا آن حد رشد نکرده که به تعمیم یک واقعیت آغازین و کلی
بپردازد. کنش او پاسخی است به موقعیت‌ها و اشیای مجسم و
بی‌واسطه ــ به اشیایی که از مانا پُر و مالامال است، خواه رود و سنگ
و کوه و ابر و گیاه باشد و خواه حیوان. وانگهی، مانا کیفیت اخلاقی
ندارد، بل‌که بسته به زمان یا مکان شاید خوب یا بد باشد، مطلوب یا
خطرناک باشد، و بسته به میل عامل‌اش ممکن است خوبی کند یا
بدی. هنگامی عمل‌اش دیده‌می‌شود که انسان در انجام آن سعی
غریب و «محال» توفیق‌یابد.[۱]
آن‌چه ذن و مانا را همانندمی‌کند این است که در این وصف از مانا،
چیزی از لمس‌ناپذیری، تعریف‌ناپذیری، ناچیزی و هیچیزی
(چیزی‌نبودن، هیچ- بودن)، انتزاعی‌نبودن، اخلاقی‌نبودن، و
عقلی‌نبودنِ ذِن را حس‌می‌کنیم.
نکته‌ی دیگر. اگر بخواهیم هایکوُ را با معنای مرسوم و سنّتی ما از
شعر مقایسه کنیم، مثلاً با غزل‌های سعدی یا شاه‌نامه‌ی فردوسی یا حتّا
با غزل‌های حافظ، در این صورت هایکوُ شعر به‌شمار نمی‌آید،
هرچند که قواعد و معیارهای مکتوب و نامکتوب، مقاصد و
دستاوردهایی خاص خود دارد. به یک معنا، هایکوُ با شعر یا با ذِن یا
با هر چیز دیگر چندان ارتباطی ندارد، و چنان‌که پیش از این گفتیم،
تعلق به سنّتی دارد که فقط به چیزها می‌نگرد، یک راه زنده‌گی
است، نوعی باریکی، گونه‌یی ظرافت و خُردی یا کوچکای جان
است، شیوه‌ی فروتنی و خاک‌ساری است که از شُکوه و جلال و
نامتناهی‌بودن و جاودانه‌گی می‌پرهیزد. میل‌اش به ناتوانی و
احساس‌است. همان گونه که جان ژاپنیِ امروز نیز چنان است.

۱. Archer's *Faiths Men live by*، به نقل از بلایت، هایکو، ج. ۱، ص *iii-iv*.

۲

هایکوُ را از آن‌جا که به چنینی ِ چیزها می‌نگرد می‌توان شکلی از ذِن دانست، امّا نه به این معنا که هایکوُ به ذِن تعلق دارد، بل‌که برعکس، این ذِن است که دل در هایکوُ بسته است. به عبارت دیگر، راه این است: مفاهیم ما از ذِن تغییر می‌کند تا با هایکوُ سازگارشود نه برعکس. اگر میان ذِن و هایکوُ کشاکشی باشد حرف نهایی را هایکوُ می‌زند، چراکه شعر است و شعر هم معیار ِ نهایی است. این‌جا قلب ذِن در قفس سینه‌ی هایکوُ می‌تپد. «صورت» ِ کمابیش انتزاعی و عقلی یا نظری ِ فلسفه‌ی چینی چون به هایکوُ برسد در یک شیء ِ اقعی یا در چیزها و کارهای طبیعت تجلی و تحقق پیدامی‌کند. این دو درواقع صورت‌های نظری و عملی چیزی بی‌نام‌اند که حیات خوانده‌می‌شود.

هایکوُ، مانند ذِن، گونه‌یی ساتوری یا روشن‌شده گی و اشراق است که در آن به حیات اشیا می‌نگرد، و پی به معنای چیزی می‌برد که چیزی است کاملاً معمولی یا حقیقتی است در دسترس که به بیان درنمی‌آید، یا چندان بدیهی است «ورای حدِّ تقریر» است؛ هایکوُ یافت ِ هر چیزی است، و شاعر در این یافت به وحدت آغازین و نهادی خویش با آن چیز می‌رسد، یا آن را تحقق می‌بخشد. آن شیء یا آن چیز خود را در شاعر درمی‌یابد و شاعر آن را با خودآگاهی ساده‌یی درک‌می‌کند. بدین‌گونه شادی این وصل ِ مجدد ِ او با چیزها، یعنی با همه چیز و هرچه هست، شادی خود ِ اوبودن است با «همه‌چیز» یا یکی‌بودن اوست با «همه‌چیز»، زیرا هنگامی که یک چیز دریافته‌شود همراه با آن همه‌چیز دریافته‌می‌شود. یک گل بهار است و یک برگ ِ فروافتاده تمامت پاییز را در خود دارد، یعنی همه‌ی پاییزها را و پاییز جاودانه و بی‌زمان هرچیز و همه‌چیز را.

هایکوُ آفرینش چیزهایی است که خود ازپیش وجودداشته‌اند امّا برای این که شاید «به کمال انسانی برسند» به شاعر نیازدارند. این «چیزها» شاید به صورت مهتاب باشد و سگی که پارس‌می‌کند، بی هیچ سنگی:

نه سنگی

که به سوی سگ اندازم، ــ

ماه ِ زمستانی! (تای‌گی)

شاید جیرجیر زنجره‌یی باشد و سکوتی که صدا بدان رخنه‌می‌کند، به هنگامی که صدا در سنگ نفوذمی‌کند:

سکوت!
ژیغ‌ژیغِ زنجره
در سنگ‌ها نفوذمی‌کند. (باشو)

شاید کوتاهی شب باشد یا بلندی روز:

روی ساحلِ شنی،
ردِّ پاها:
دراز است روزِ بهاری. (شیکی)

معنویت هندی و عملی‌بودن چینی و ساده‌گی جان ژاپنی که به‌هم‌بیامیزند حاصل‌اش این هایکوها خواهدبود:

کاملیایی
فروافتاد،
آبش را خالی‌می‌کند. (باشو)

□

دمیدنِ روز:
بر تیزه‌ی برگِ جو
یخچه‌های بهاری. (ئونی‌تسورا)

□

مو! مو!
گاو بیرون‌می‌آید
از میانِ مه. (ایسّا)

۳

هایکوُ، به خلاف واکا ـ که نوع دیگری از شعر ژاپنی است ـ جویای زیبایی نیست. هایکوُ می‌خواهد معنایی را درخودببرد، و در این میان، خودبه‌خود، نوع خاصی از زیبایی در پیرامون‌اش دیده‌می‌شود. گوهر این یا آن چیز، یا همه‌چیز، از نظر هایکوُ گوهری شاعرانه است. فلسفه یا فیلسوف، نادانی ما را نشان‌مان می‌دهد امّا هایکوُ، یا به طورکلی شعر، نشان‌می‌دهد که ما همیشه می‌دانیم امّا نمی‌دانیم که می‌دانیم: نشان‌مان می‌دهد که ما تا آن دمی که زنده‌گی می‌کنیم شاعریم. این‌جا دوباره به رابطه‌ی میان ذِن و هایکوُ می‌رسیم، ذِن می‌گوید:

داٸو [راه] همان جانِ معمولیِ توست!

ساده‌گی ذاتی ذِن و هایکوُ را نباید ازیادبرد. خورشید می‌درخشد، برف می‌بارد، کوه‌ها بالامی‌آیند و دره‌ها فرومی‌نشینند، شب عمق می‌یابد و در روز رنگ‌می‌بازد. ما امّا همیشه به این چیزها توجّه‌نمی‌کنیم.

در مغازه،
وَزنه‌ها روی کتاب‌های مصّور:
بادِ بهار! (کیتوُ)

هایکوُ دو صفت دارد: یکی ناتوانی و دیگری توانایی. ناتوانی‌اش وقتی است که ما به معنا و مقصود شاعر یقین‌نداریم، و توانایی‌اش به آن است که دریافت‌اش به حال و هوای آزاد شاعرانه‌ی خواننده نیازدارد تا با زنده‌گی شاعر همدلی‌کند. مقصود از آزادی خواننده، آفرینش سیّال تجربه‌ی شعری یا شاعرانه‌ی مشابهی است که مقصودِ هایکوُ است. خواننده به واژه‌گان شعر حیات می‌بخشد. شاید کار او شبیه به کاری باشد که توروُ تاکِه‌میتسوُ، موسیقی‌دان معاصر ژاپنی، در باره‌ی رهبر ارکستر می‌گوید: «اسم‌ها را به فعل تبدیل‌می‌کند.» شاید یعنی به آن‌ها زمان، حرکت و سیالیّت می‌بخشد.

شاید مقایسه‌ی دو برگردان و تفسیر متفاوت از یک هایکوُی معیّن جالب باشد، و این کاری است که شاعر در فاصله‌ی چند ماه کرده‌است؛ شاید دومی بهتر از اولی باشد چراکه در آن روان‌شناسی کم‌تر، و شعر، بیش‌تر است.

پشیزی انداختم،
نیمکت ِ معبد را وام‌گرفتم،
در خُنکای شام‌گاهی. (شیکی)

نوعی معصومیّت و ظرافت، توأم با اندکی دست‌انداختن خود. شیکی به معبد سوُمادِرا می‌رود، دو سکه‌ی مسی در صندوق آستانه‌ی معبد می‌اندازد، تعظیم‌می‌کند، و بعد روی نیمکت می‌نشیند و از نسیم شام‌گاهی لذت‌می‌برد.

آدم‌های حساس، یعنی از نظر اخلاقی حساس، می‌دانند که هیچ حقی برچیزها ندارند، بر هیچ چیز، حتّا بر خود ِ زنده‌گی. و طبیعت آدمی این است که برای تملک اشیا یا استفاده‌ی از آن‌ها نیاز به نوعی تأیید دارد. این تأیید را، که نوعی «دلیل‌تراشی» روانی است، در آن دو سکه‌یی می‌بینیم که شیکی به صندوق می‌اندازد، با نوعی رضایت خاطر روی نیمکت می‌نشیند و حس‌می‌کند کاری کرده‌است، هرچند کوچک، که لذت ِ خنکای ِ نسیم شام‌گاهی را در یک‌چنان محل آرام و مقدسی به چنگ آورد.

یکی‌دو سکّه انداختم،
خودم را خنک‌می‌کنم
روی نیمکت ِ معبد. (شیکی)

این هایکوُ هم در همان معبد سوُمادِرا نوشته‌شده‌است. نکته‌ی جالب این هایکوُ درک حیات شاعرانه‌ی پنهانی است که در چنین چیز پیش‌پاافتاده‌یی وجود دارد. شعر در کلمات این شعر هست، نه در چیزی که بدان اشارتی دارد، و نه در تداعی‌های آن و نه در معنای‌های چندگانه‌ی تلویحی‌اش. شاعر از پله‌های معبد بالامی‌رود، دو سکه‌ی مسی از کیف بغلی‌اش درمی‌آورد و به صندوق آستانه‌ی معبد می‌اندازد. پیش پیکره‌ی بودا سر فرودمی‌آورد و بعد می‌گیرد روی یک نیمکت دراز و پهن و براق می‌نشیند. امّا همان‌گونه که در نسیم خنک ِ سایه‌گاه نشسته صدای جیرینگ‌جیرینگ ِ افتادن سکه‌ها به صندوق را و بُخور معطر و آرامش دور بودایان را باخوددارد. شعر در قلم‌روی است که درآن صدای برخورد سکه با صندوق بزرگ و خنکای نسیم با همان یک عضو معنوی، یعنی جان، احساس‌می‌شود.

در هایکوُ، نامتناهی در این چیزهای متناهی دریافته‌می‌شود. توی دست، پیش چشم، در کوبیدن چکش بر میخ، در تماس با آب سرد، دربوی خوش داوودی‌ها، و «این» داوودی. بدین‌گونه هایکوُ بیان و بروز اتحاد دو صورت از زنده‌گی است که خیلی‌ها آن‌ها را آشتی‌ناپذیر و فهم‌ناپذیر دانسته‌اند.[1]

۴

نه تنها میان ذِن و هایکوُ بل‌که میان ذِن و مفهوم ژاپنیِ هنر نیز پیوندی معنوی هست. این پیوند از درکِ معنای حیات پیدامی‌شود، چراکه رازهای حیات را در اعماق هر اثر هنری می‌توان‌یافت. از این‌رو، هرگاه هنری آن رازها را به روشی عمیق و خلاق بیان کند ما را تا اعماق حیات و هستی‌مان می‌برد، و این‌جا است که هنرکاری خدایی می‌شود. بزرگ‌ترین آثار هنری، خواه نقاشی و موسیقی و پیکرتراشی باشند و خواه شعر، به‌ناگزیر این صفت را دارند، یعنی در خود خداییّت یا خلاقیّت‌خدایی‌دارند، و هنرمند در لحظه‌ی اوجِ خلاقیّت مبدّل به آفریننده‌می‌شود، و این لحظه‌ی عالی زنده‌گیِ هنرمند همان است که در ذِن، تجربه‌ی ساتوری خوانده‌می‌شود. اگر به زبان روان‌شناسی بگوییم، تجربه‌کردن ساتوری همان یافتن یا داشتنِ بی‌دلی یا ندانسته‌گی[2] است، که هنر همواره چیزی از آن را در پیرامون خود دارد.

تجربه‌ی ساتوری چه‌گونه به‌دست‌می‌آید؟ آن را نمی‌توان با راه و رسم معمول و مرسوم آموخت. حیات سرشار از سرّ و راز است، و هر جاکه احساس سرّآمیز درکارباشد، می‌توان گفت که ذِن، به معنایی، آن‌جاست. این حالت نزد هنرمندان به شین-این[3] یا کی-این[4] معروف است و همین است که ساتوری را می‌سازد. از آن‌جا که ساتوری سرّ و راز است در هیچ مَقوله‌ی منطقی نمی‌گنجد، و ذِن برای درکِ آن روشی خاصّ پیش روی ما

---

۱. بخش اصلی این قسمت خلاصه‌ی پیش‌گفتار بلایت است بر هایکو، ج ۱: فرهنگ شرقی.

۲. ← ذن چیست؟ ص ۴۳ تا ۴۷.

۳. shin-in، به چینی shên-yün.

۴. ki-in، به چینی ch'i-yün.

نهاده‌است که متفاوت از روش متعارف شناخت ما است که مبتنی بر مفهوم‌ها است. شناخت مفهومی فنّی خاصّ خود دارد و آن روشی پیش‌رونده است که انسان گام به گام در آن پا می‌نهد. امّا این روش ما را از تماس با رازِ هستی و معنای حیات و زیباییِ چیزهای پیرامون‌مان بازمی‌دارد. امّا از سوی دیگر، هنرمند اگر بینشی در این ارزش‌ها نداشته‌باشد صاحب سرّ و رازی نخواهدبود. چرا که هر هنری رازی دارد، ریتمی معنوی دارد، و یا چنان‌که ژاپنی‌ها می‌گویند، میوْیی[1] خاصّ خود دارد. این‌جا است که ذِن به همه‌ی شاخه‌های هنر نزدیک‌می‌شود. هنرمند حقیقی، هم‌چنان‌که استاد ذِن، راه فهم ارزش میوْ ِ چیزها را می‌داند.

این میوْ را در ادبیات ژاپنی یووگِن[2] یا گِم‌میوْ[3] هم می‌نامند. پاره‌یی از نقّادان بر آن‌اند که همه‌ی آثار بزرگ هنری در خود یووگِن دارند، و از راه یووگِن است که می‌توان در این جهانِ همیشه‌در‌تغییر نیم‌نگاهی به چیزهای جاوید افکند و به رازهای واقعیّت یا هستی واقعی نگریست. جایی که ساتوری بدرخشد نیروی خلاّق بیرون می‌جوشد، و جایی که نیروی خلاّق احساس شود نَفْسِ هنر همان میوْ و یووگِن است. این واژه نیاز به توضیح دارد.

یووگِن اصطلاحی است جامع این معانی: سرّ و راز، تاریکی، عمق، شُکوه، ابهام، آرامش، ناپاینده‌گی و اندوه. این واژه در چین پدیدآمد، و «واژه‌ـ نگاره»ی آن چیزی را وصف‌می‌کند که در عمق قرار دارد و دیدن و ادراک‌اش دشوار است. غالباً در متن‌های بودایی به کاربرده می‌شد تا حقیقت غایی را بیان‌کند چرا که یافت این حقیقت از راه عقل ممکن‌نیست.

یووگِن که از قرن دهم میلادی به نقد ادبی ژاپن راه‌یافته در تاریخ هنر و نقد ادبی ژاپن نقش برجسته‌یی دارد و شاعران و نمایش‌نامه‌نویسان از قرن دوازدهم تا پانزدهم میلادی آن را فراوان به‌کاربرده‌اند. نقادان بعدی آن را

---

۱. myō، به چینی miaō. نیچی‌رِن دای‌شونین می‌گوید «میوْ نامی است که به سرشت مرموز حیات داده‌اند.» (نوشته‌های اصلی نیچی‌رِن دای‌شونین، ج. ۱، ص ۵، ۱۹۹۱)

۲. yūgen، به چینی yu-hsüan (به پین‌یین: you xuan): سرّآمیز، ذاتِ ژرف، ذاتِ ذات.

۳. gemmyō، به چینی hsüan-miao.

برای وصف واکاهای خاصی به‌کاربردند که «ژرف» یا «رازآمیز» یا هر دو بود. این مفهوم در قرن دوازدهم میلادی به شکل یک اصل شعری رواج یافت، و این هنگامی بود که با مفهوم یوجوْ ــ که معنای نهان و تلویحی شعر است ــ یگانه‌شد. و بعد هم به هنرهای دیگر راه‌یافت.[1]

یووگِن، چون راز است نفوذناپذیر و تاریک است، یا به معنای دیگر شناخت‌ناپذیر و ورای حساب‌گریِ عقل است، ولی نباید آن را تاریکیِ محض پنداشت. پیداست موضوعی که این‌گونه عرضه‌شود تابع تحلیل منطقی یا تعریفِ روشن و متمایز نیست و ابداً به صورت این یا آن چیز به حس و خِرد ما عرضه شدنی نیست، امّا نه به این معنا که این موضوع یک‌سره از دسترس تجربه‌ی انسانی بیرون است. در واقع ما آن را تجربه می‌کنیم امّا نمی‌توانیم آن را به‌طور عینی در روشنی کامل و تمامِ روز پیش روی همه بگذاریم که تجربه کنند. آن را در درون‌مان حس‌می‌کنیم؛ فقط در میان کسانی که آن را احساس‌می‌کنند موضوع یک ارتباط دوجانبه است. پشت ابرها پنهان است امّا چنین نیست که یک‌سره از نظر ناپیدا باشد، چراکه ما حضور و پیام پنهان آن را احساس‌می‌کنیم، و این پیامی است که از درون تاریکی به جان ما می‌رسد، هرچند که این تاریکی، نفوذناپذیر باشد. احساس، در بردارنده‌ی همه چیز است و تیره‌بودن و تعریف‌ناپذیری از نشانه‌های احساس است. امّا اگر این تیره‌بودن را چیزی بدانیم که از نظر تجربه بی‌ارزش است یا در زنده‌گی روزمّره‌ی ما معنایی ندارد سخت در اشتباه‌ایم. ازیادنبریم که واقعیّت، یا آن‌چه سرچشمه‌ی همه چیز است، برای فهم انسان کمیّتی مجهول است، اما می‌توان آن را در واقعی‌ترین راه احساس‌کرد.[2]

باد فروکش‌می‌کند، گُل‌ها هنوز فرومی‌ریزند
آوازِ مرغ برآمده، سکوتِ کوِه امّا سنگین‌تر می‌شود.



---

۱. دانش‌نامه‌ی ژاپن، مدخل yūgen.

۲. د.ت. سوزوکی، ذن و فرهنگ ژاپنی، ص ۲۱۹ تا ۲۲۱.

آیینه‌ی شکسته دیگر نقشی نمی‌نماید
گُل‌های فروریخته دیگر به شاخه بازنمی‌آیند.[1]

یووگِن، در ذِن، «آوازِ آرامشِ جاوید» است، اشاره‌یی است به آن سوی چیزهای نامحدود، و به خاستگاهِ آن‌ها، و از آن‌جا که یووگِن بیان نوعی سرّ و راز است بازگفتن‌اش بسیار دشوار است، پس شاعرانِ هایکوُ آن را به شیوه‌ی خاصّ خود بازگفته‌اند:

دریا تاریک‌می‌شود.
صدایِ مرغابیانِ وحشی
سپیدِ کم‌رنگ است.

□

کاکُلی:
آوایش تنها فروافتاد،
چیزی در قفایش به‌جانِنهاد.

□

در مِهی انبوه
میانِ تپه و زورق
چه چیز فریادمی‌شود؟ (شیکی)

□

قزل‌آلایی برمی‌جهد
ابرها در بسترِ رود
حرکت‌می‌کنند.[2] (ئونی‌تسوُرا)

۱. دو نمونه‌ی یووگِن در شعر ذِن‌رین. ← فصل «هایکوُ و شعر ذن‌رین» در همین کتاب.
۲. آلن و. واتس، راه ذن، ص ۱۸۱.



۲. بیدِ افشان، رمزِ استقامت

ذِن در جانِ شاعر

ذِنِ شـاعر چه‌گونه ذِنـی است؟ ذنِ جانِ هـایکوُسرا بـه شکـل حـالاتی تجلی‌می‌کند که می‌توان آن‌ها را زیر چند عنوان خلاصه کرد.

۱. بی‌خویشی

نخستینِ این حالات، بی‌خویشی است که به صورت‌های گـوناگـونی چـون ناخودپرستی جلوه‌می‌کند، و در بی‌خودانه‌گی به کمال می‌رسد. شاعر در این حالت، در چیزها می‌نگرد، به دور از فایده‌مندی یا زیان‌باری‌شان:

بارانی مِه‌آلوده، ــ
امروز روزی شاد است،
هرچند قُله‌ی فوُجی به‌دیده‌نمی‌آید. (باشوْ)

در این حالت می‌توان به هرچیز و همه‌چیز نگاه‌کرد و با چشمِ آن چیز دید و با گوشِ آن شنید و با بال‌های آن پروازکرد:

پروانه ناپدیدشده‌است،
و روحِ من
به سوی‌ام بازمی‌آید. (وافو)

یا این شعر:

چکاوک:

فقط آوازش حس‌می‌شود،

چیزی به‌جانمی‌گذارد. (آم‌پو و)

در این شعر، تنها آواز پرنده باقی مانده‌است و طبیعت و چکاوک همه در نُت‌های مسلط آن آواز فرورفته‌اند.

در شب ِآرام ِاواخر بهار، غوکانْ غوکانه چه می‌گویند؟

آرام ایستاده،

غورغور ِغوکان،

در دوردست نیز به‌گوش‌می‌آید. (بُوسون)

درواقع غوکان خاموش‌اند. غوکانه‌گی یا طبیعت غوکانه‌ی شاعر است که ناگاه می‌شنویم دارد در دل‌اش چیزی می‌گوید.

این بی‌خویشی علت بی‌واسطه و کافی «پُرخویشی» است، که سرشاربودن از خویش است و رخنه‌گی و نفوذ در همه چیز. جوانگ زه می‌گوید:

«تنها "آن که رسیده‌است" می‌داند و می‌فهمد که همه چیز یکی است. او خود را از چیزها جدانمی‌شمرد، بل‌که خود را در کنش ِذاتی اشیا با آن‌ها یکی می‌داند.»

گاهی یگانه‌شدن با انسان‌ها راهی آسان‌تر است:

در عمق ِپاییز:

همسایه‌ام

چه‌گونه می‌گذرانَد، نمی‌دانم؟ (باشوْ)

برای برخی تحقق این بی‌خویشی ِچیزها از طریق تحقق ناخودپرستی به‌دست می‌آید. و برای برخی دیگر این یکتایی با طبیعت و جانوران یا «با صخره‌ها و سنگ‌ها و درختان» آسان‌تر است. جوانگ زه از مردی سخن می‌گوید که:

«چون در خواب بود خود ِسکون و آرامش بود، و به هنگام بیداری در آرامش کامل بود. گاهی اسب می‌شد و گاهی گاو.»

این حالت در این هایکوُ صمیمانه‌تر تجلی می‌کند، زیرا که در آن فقط جوهر یا طبیعت ِ«بیدی» ِ شاعر است که احساس می‌شود:

پنج یا شش،
باهم فرو آویخته،
بیدها. (کیورایی)

برای برخی دیگر این یکتایی عمیق‌تر است، یکتایی ِبا تمام حیات است. سوتوْبا می‌گوید:

«صدای سیلاب کوهستان از دهانی بزرگ است.
خطوط تپه‌ها آیا تن ِپاک ِبودا نیست؟»

۲. تنهایی

جلوه‌ی دیگری از این حالت ذن، تنهایی است. شاید خوب باشد که این‌جا از کاربُرد کلمات در ذن حرفی‌زده‌شود. در ذن خاموشی و گفتن هر دو یک چیز است. در سراسر زبان و گفت‌وگوهای حقیقی ذن، هر واژه‌ی معیّنی به ضد ِمنطقی ِخود نیز دلالت دارد. ازاین‌رو هنگامی که ما از بی‌خویشی سخن می‌گوییم این واژه به پُرخویشی، یعنی سرشاربودن از خود، نیز دلالت دارد. بدین‌سان، «تنهایی» نیز حالتی از راه‌یافتن یا نفوذ در یک‌دیگر است. هرچیز در همه‌چیز نفوذمی‌کند. باشوْ شاید در چنین حالتی بوده که می‌گوید:

آه، کانکودوری،
تو عمق می‌بخشی
تنهایی ِمرا.

کانکودوری، یا کوکوی هیمالیایی، پرنده‌یی است که در کوه‌ها آشیان دارد، بسی دور از آمدوشد انسان‌ها، چنان که شکل و صورت این پرنده تقریباً ناشناخته‌است. آوازش کمابیش به آواز کبوتران چاهی می‌ماند و همیشه از دوردست‌ها به گوش می‌رسد. می‌گویند با فریادش آمدن باران و بندآمدن آن را هشدارمی‌دهد. فصل در این هایکوُ تابستان است.

سابی‌شی‌سا یا تنهایی معادل هایکوُیی موُ است در ذن، که یک حالت «فقر» ِ معنوی مطلق است که در آن حالت، بی‌چیز ِبی‌چیزیم، امّا در عین حال همه‌چیز داریم. حالتی است که در آن ما

با شادمانان، شاد و با گرینده‌گان، گریان‌ایم.

این حالت یا غم تنهایی چه‌گونه دست‌می‌دهد؟ باشوْ می‌گوید کانکودوری با آوازش در آن دورها می‌تواند این معجزه‌ی لطف را در قلب او ایجادکند.

هایکوُ چنین فقر و تنهایی را حتّا در فُرم و محتوای خود نیز دارد، یعنی در نبودن ِغنای تُن و ریتم:

نره‌گاوی بر عرشه‌اش،
کَرَجی ِکوچکی می‌رود بر رود
زیر ِباران ِشام‌گاهان.

تنهایی و فقر هم‌معنای‌اند: فقر، تُهیّت یا تُهیای کلی‌است[1]. تنهایی ِهایکوُ تنهایی شاعر است نه خلوت زاهد یا عزلت جاهای دورافتاده و مردم ِازیادرفته، هر چند که شاعران از آن سخن‌بگویند:

کنار ِخانه‌یی ویران
اَمرودبُنی شکوفه آورده،
این‌جا نبردگاهی بوده‌است. (شیکی)

این تنهایی در غیاب چیزهایی است که هرگز نبوده‌است:

شکوفه‌های شلغم ِبیابانی:
هیچ نهنگی نزدیک‌نمی‌آید
دریا تاریک‌می‌شود. (بوُسون)

تنهایی در کارهای غم‌انگیز یا در چیزهای خوش‌آیندی است که در شادی و اندوه‌گینی‌مان رخ‌می‌نمایند:

---

 ۱. "فقر: خُلُوّ ِکلی را گویند." رشف‌الحاظ فی کشف‌الالفاظ، ص ۸۶. خُلُوّ به معنای خالی‌بودن است.

یک دنیا غم و درد:

گل‌ها می‌شکفند،

حتّا در آن هنگام... (ایسّا)

و بالاتر از همه، این تنهایی در قلمرو ِبی‌نامی است که در آن انسان و غیرانسان، عشق و قاعده دیدارمی‌کنند و یگانه‌اند:

یکی شام‌گاه ِپاییزی،

می‌آید و می‌پرسد:

«چراغ را روشن‌کنم؟» (ثتسوُجین)

مقایسه‌کنید با حکایت توکوُسان (به چینی، دِه‌ـ شان ۷۷۹ـ۸٦۵):

توکوُسان بیرون تالار نشسته مشغول ذاذِن بود، یعنی به مراقبه نشسته‌بود. ریوْکان از او پرسید چرا به خانه نمی‌رود. توکوُسان گفت «هوا تاریک است». ریوْکان شمعی روشن‌کرد و به دست‌اش داد. تا توکوُسان آمد شمع را بگیرد ریوْکان فوت‌کرد و شمع خاموش‌شد. توکوُسان جبین بر خاک نهاد.

اشراق ثتسوُجین کم‌توان و پراکنده و موقتی، و فقط در یک بخش از شخصیّت اوست، امّا هم‌چنان یک ادراک حقیقت است به شکل زنده و ناانتزاعی و بی‌کلام و بیان‌ناپذیر و بی‌خطا؛ فروشدن در تنهایی است ازطریق تنهایی شام‌گاه پاییزی. شرحی بر این هایکوُ هست که جالب است، با توجّه به این نکته که این شرح هیچ تجربه‌ی شاعرانه به کسی که آن را ندارد نمی‌دهد.

شاعر در اتاق نشسته و به روز که شتاب‌آلوده محومی‌شود نگاه‌می‌کند، به آخرین روز ِتمام روزها که بسیار تند و بسی کُند می‌گذرد. هم‌چنان‌که شام‌گاه خزانی رو به تاریکی می‌رود همسر شاعر می‌آید و از او می‌پرسد برایش چراغ بیاورد، آن را با خود ندارد فقط آمده که این را از او بپرسد. زن تعظیم‌می‌کند و موقعی که سرش را بلند و به او نگاه‌می‌کند شاعر به چراغ و شعله‌ی ضعیف‌اش فکرمی‌کند. مهربانی کم‌رنگ و هرروزه و ظرافت همسر و اجتناب‌ناپذیری ِاز میان‌رفتن ِروز همه در شعله‌یی که هنوز حضور ندارد امّا بایدبیاید دیده‌می‌شود. چراغ گرم است و هم‌چنان دور، و شاعر در نوری که جان‌اش را روشن‌می‌کند ناگزیری ِطبیعت و مهربانی انسان را به گونه‌ی یک چیز احساس‌می‌کند. آن تنهایی که ما عموماً همه احساس‌می‌کنیم چیزی کاملاً

متفاوت از آن «تنهایی» نیست که وصف‌اش این‌جا آمده. این شاید مقدمه‌ی آن دیگری باشد، شاید علت باشد، شاید دیگری باشد، هنگامی که نیروی حیاتِ شاعرانه آن را سرشار می‌کند:

این راه
دیّاری در آن نمی‌رود،
این شام‌گاهِ خزانی. (باشو)

۳. رضا

این‌جا رضا، یا تسلیم و رضا، قبول شاکرانه‌ی تمام چیزهایی است که در ما و بیرون از ما هست، پذیرش تمام کم و کاستی‌های خود و دیگران است:

چندان که به باختران باد برآید
برگ‌های فروریخته گرد می‌آیند
به خاوران. (بوُسون)



سال به آخر می‌رسد.
من امّا هنوز بر تن‌دارم
کاسا و صندل‌های حصیری‌ام را. (باشو)



علف‌های باغ،
ریخته،
و هم‌چنان برجامانده. (ریوُکان)



حتّا این‌گونه، این‌گونه،
تسلیم در برابرِ فراسو
پایانِ سال. (ایسا)



گاریِ سنگین
ژیغ‌ژیغ‌کنان می‌گذرد:
شقایق‌های پُرپَر می‌لرزند. (بوُسون)



آذرخشِ تابستانی!
دیروز در خاوران،
امروز در باختران. (کی‌کاکوُ)

هرگاه احساس سپاس و شکرگزاری شامل چیزهاشود، شعر است و هرگاه که درباره‌ی کّلِ چیزها باشد، دین است. امّا هایکوُ و ذن از این نظر با این دو متفاوت‌اند، زیرا با هر چیز بدان‌گونه رفتارمی‌کنند که با همه چیز. هنگامی که چیزی به جان درآید همه چیز را باید در جان فرا آورد. احساسی که در یک چنین حالتِ جان حضور دارد سپاس و قدردانی خوانده‌می‌شود.

سوُگاوارا میچی‌زانه (۸۴۵-۹۰۳) در سال ۹۰۱ میلادی، به کیووشوو تبعید شد. موقعی که برای آخرین بار به باغ آمد گفت:

ای شکوفه‌های آلو
چون بادِ خاوران برآید
عطرتان را به‌من بفرستید
اگرچند مولای‌تان آن‌جا نباشد،
بهار را امّا ازیادنبرید.

ایسّا این احساس غنایی را به تجربه‌ی صمیمانه‌تر و روزمره‌تری بَدَل‌می‌کند:

چُرتی می‌زنم،
آبِ کوهستان را برآن می‌دارم
که شالی بکوبد.

عکس این عمل را هم در هایکوُی دیگری از او می‌بینیم:

شقایقِ پُرپَر
برآن‌ام‌داشت که اندازه‌اش بگیرم
با بادزن‌ام.

۴. بی‌کلامی

بی‌کلامی، یا بی‌سخنی، اساساً حالتی است که در آن کلمات را نه از آن‌رو به‌کارمی‌برند که چیزی بیان‌شود بل‌که مقصود از آن زدودن چیزی است که به نظر می‌رسد میان ما و چیزهای واقعی، که درواقع از ما جدا نیستند، حایل است، یا حجاب میان ما و آن‌ها است، یعنی میان ما و آن‌هایی که ما آن‌ها را با خودآگاهی‌مان درک‌می‌کنیم.

دائو ِبزرگ خود را بیان‌نمی‌کند،
شیوایی ِکامل سخن‌نمی‌گوید. (دائو دِه جینگ)

اگر چنین باشد، چه‌گونه ممکن‌است یا چه‌گونه می‌توان ادراک‌مان از یک حقیقت معیّن را به دیگران برسانیم؟ ماتیو آرنولد در مقاله‌یی در باره‌ی وودورث می‌نویسد:

«شعر چیزی کم‌تر از سخن کامل انسان نیست.»

امّا این هایکوُ چه‌گونه سخنی است:

هیچ‌یک سخنی نگفتند.
نه میهمان، و نه میزبان
و نه داوودی‌های سپید. (ریوُتا)

امّا این شاید کلماتی باشد به همان اندازه‌ی سکوت:

این شام‌گاه،... نیک‌بختی،
هنگامی که پایم را شُستم،...
آن دو یا سه کلمه. (کای‌تو)

هایکوُ تا آن‌جاکه مقدور است کلمات را از میان خود ِشیء و خواننده برمی‌دارد. اگر در این میان هایکوُیی ناموفق باشد آن‌وقت با شیءِ عریان و فاقد معنا روبه‌رو می‌شویم، و علت آن نیز رد و قبول یا انتخابی است که به‌قدر کافی نیرومند نبوده‌است. برخی از هایکوُها به دلیل ایجازی که باید در هایکوُ باشد خیلی بلندند:

چه تأسف‌انگیز است!

در میانِ حشرات،

راهبه‌یی تنها. (گون‌سوُیی)

سطر اوّل نه فقط لازم نیست، بل‌که ذکر دردانگیزی این صحنه باعث‌می‌شود موقعی که به آن فکرمی‌کنیم دیگر دردانگیزبودنی درکارنباشد. همان جیرجیر حشرات در مزرعه‌ی خزان‌زده و راهبه‌یی که تک‌وتنها آن‌جا ایستاده کافی است. امّا صِرفِ ایجاز هم شعر به‌شمارنمی‌آید. این خصوصاً هنگامی درست است که عناصر عقلی خذف‌شده‌باشد. مثلاً:

روستاهایی هست

که نه ماهیِ سیم را می‌شناسند و نه گُل‌ها را،

همه امّا ماهِ امروز را دارند. (سای‌کاکوُ)

تحت‌اللفظی این هایکوُ این است «ماهی،گل‌ها، ندیدنِ روستاهایی که هستند، ماهِ امروز.» این شعر نیست زیرا عناصر عقلی آن مُنقاد حالت شاعرانه نشده‌اند؛ این فاصله است، و کلمات میان ما و شیء قرارمی‌گیرند.

۵. عقل‌گریزی

اندیشه و تعقل به شهود عمق‌می‌بخشد امّا نمی‌تواند جای آن را بگیرد. از این‌جا است بیان‌ناپذیری حیات یا شعر، و از این‌جا است عقل‌گریزیِ عرفان و ذِن و هایکوُ. نیازی نیست که هایکوُ این‌گونه باشد:

ماهِ درخشانِ پاییزی:

سایه‌های درخت و علف،

و سایه‌های آدمیان! (بای‌شیتسوُ)

پیدا است که مهتاب با سایه‌هایی که با یک‌دیگر تقابلی ندارند هیچ‌گونه بسته‌گی شاعرانه ندارد. این خطا را در شعر دیگری از همین شاعر می‌بینیم:

چرا، ماه بود آیا

که فریادکرد؟

یکی کوکو!

اولین اندیشه، شهود ِیک‌سانی بود و اندیشه‌ی دوّم خراب‌اش‌کرد. وقتی که فقط عقل را به‌کاربریم به جایی نمی‌رسیم. شعر بنیاد فلسفی دارد البته به‌طورندانسته، و آن بنیاد این است که همه چیز متغیّر و ثبات‌ناپذیر و متناقض است؛ از این‌رو کوه، کوه نیست و در عین حال کوه‌است.

دسته‌ی هوکا را می‌گیرد امّا دست‌های‌اش خالی است،

بر پشت ِگاومیش نشسته، پیاده‌می‌رود.

از این‌جا است که شعر و علم ناهم‌خوان‌اند. علم عینیّت می‌بخشد و انتزاع می‌کند و تعمیم‌می‌دهد، و شعر به هویت و همانی نظردارد، در شیء و از طریق آن زنده‌گی‌می‌کند، و در نهایت به جزییّت می‌رسد و تعیّن‌می‌بخشد. شاعر در مقام جزیی از این پارادوکس، با شیء یگانه‌می‌شود و با صدای انسان حرف‌می‌زند. نکته‌ی دیگر مسأله‌ی کُل و جزء است. عقل می‌تواند هر جزء از شیء را به صورت جزء بفهمد نه به صورت یک کل. خدایّیت هر چیز در کُلْبودگی ِآن آشکارمی‌شود نه در کلّیت‌اش. ما چیز را می‌شناسیم و او ما را، و یک‌دیگر را به مثابه‌ی کُل می‌شناسیم. عقل، چنینی ِچیز را از دست می‌دهد چرا که نه فقط آن را پیچیده می‌کند بل‌که تعمیم هم می‌دهد. اگر نتوانیم توازن‌مان را میان گوناگونی و یکتایی حفظ‌کنیم و اگر ناگزیر از انتخاب باشیم بهتر است که گوناگونی را انتخاب‌کنیم، چرا که کم‌خطرتر است و از نظر عقلی کم‌تر اغوامی‌کند. اگر بکوشیم که شعر را در یک تئوری (که شاید آن را ذِن بخوانیم، که نیست) بگنجانیم سعی‌کرده‌ایم حیات را قلب‌کنیم و خود نیز بدین طریق قلب شده‌ایم. شعر می‌تواند ما را بر آن دارد که نه فقط ذن بل‌که غیاب آن را هم به‌کاربریم:

کشت‌زار را فروختم،

امّا خواب به‌چشمان‌ام نیامد

خاطر ِغوکان را. (هوکوُشی)

بیداری و فریب دو چیز مختلف نیستند. مرد معمولی، بودا است. پس، به شعر همان‌گونه بنگریم که به حیات می‌نگریم، همان‌گونه نگاه کنیم که پیدامی‌شود، یعنی به دور از نظریه‌ها و تبیینات پیش‌ساخته. یکتایی همان‌جا است، شک‌نکنیم، امّا اگر بخواهیم آن را آن‌جا واداریم، تعبیرات مرده‌ی ما را حیات خودِ شعر محکوم‌خواهدکرد.

مشکل هایکوُ، هم در سرودن و هم در ادراک آن، همان مشکل خودِ حیات است: چه‌گونه عناصر عقلی راکه حیوانات عالی‌تر را از پست‌تر بازمی‌شناسد حفظ‌کنیم و آن را در حیاتِ غریزی مشترک میان همه جذب کنیم؟ ما گاهی مقصودمان را با سکوت بهتر از هر راه دیگری بیان‌می‌کنیم:

روزِ سالِ نو:
آن‌چه حس‌می‌کنم
از توانِ کلمات بیرون‌است. (دایوْ)

٦. تناقض

ذن، گاهی آشکار و گاهی درپرده، تناقض را پارادوکس‌وار به‌کارمی‌برد:

ببر را مانَد، با شاخ‌های بسیار امّا.
گاو را مانَد، بی‌دُم است امّا.

سرشت هر چیزی همین‌گونه است.

کُلریج شاعر انگلیسی آن‌جاکه از شاعر سخن به میان می‌آورد، می‌گوید که او تمام قوای متناقض بشر را با تخیل‌اش منقاد می‌کند، و این نیروی او چنین نشان داده‌می‌شود:

«در توازن یا آشتیِ صفاتِ متضاد یا ناساز، [در توازن یا آشتی] همانی با اختلاف، کلی با مجسّم، تصور با تصویر ذهنی، فردی با نوعی و کلی، حس نوی و تازه‌گی با چیزهای کهنه و آشنا، حالت بیش از معمولیِ عاطفه با نظمِ بیش از معمول.[۱]»

---

۱. Biographia Litteraria, XIV.

پارادوکس، یا تناقض‌نمایی، حیات هایکوُ است، زیرا در هر شعری چیزی جزیی دیده‌می‌شود و در همان حال بی‌آن‌که فردیّت و جداگونه‌گی آن و تفاوت متمایز آن از چیزهای دیگر نادیده گرفته‌شود، به صورت یک نه‌-چیز و به صورت همه‌چیز و به صورت یک همه-چیز دیده‌می‌شود.

هایکوُ را باید چنین خواند: تمام آن چیز به‌وضوح پیش چشم است در حالی که فصل، ــ یعنی یکی از چهار جلوه‌ی جهان، ــ کُلّ ِ جان را پُرمی‌کند. ازآن‌رو چنین است که هر چیز یا هر شیء، هر گل و هر موجودی فی‌نفسه تمام هرچه هست است و در همان حال خود است و نه چیز دیگر.

۷. طنز

طنز عنصر تفکیک‌ناپذیر شعر است. سبُکی، سرراستی، فقدان احساساتی‌-گری، و پارادوکس بنیادی که جایی در هر هایکوُیی پنهان است، از چنین شعرهای کهن، و در واقع از دل آن‌ها می‌آید:

دسته‌یی
بر ماه،
چه بادزن ِباشکوهی! (سوُکان)

□

غوک
هردو هنر را دارد،
خواندن و جنگیدن را. (تِی‌شیتسوُ)

□

حتّا توفان ِنَفَس نیز
سفید است
این بامداد ِزمستانی. (شوُ-یی)

□

زنان ِنشاگر ِشالی،
همه چیزشان لَجَر
مگر آوازشان. (رای‌زَن)

به عشق گربه‌ها در این هایکوُها توجّه کنید، موضوع غریبی است برای شعر:

گربه می‌خوابد، بیدارمی‌شود
و با خمیازه‌های بزرگ
می‌رود پیِ عشق‌بازی. (ایسّا)

□

عشق‌های گربه.
از یادبرده حتّا
برنجی راکه به شارِب‌اش چسبیده. (تای‌گی)

□

چه هراس‌انگیز است!
دیوارِ سنگی را شکسته‌اند،
گربه‌های عاشق! (شیکی)

آیا گویای فهم‌ناپذیریِ کلیِ چیزها نیست؟

اگر طنز را تأکیدکنید سِن‌ریوُ[1] نوشته‌اید، و اگر بیش‌تر به شعر توجّه داشته‌باشید هایکوُ سروده‌اید:

راه را می‌پرسند
تمامِ کلاه‌های خیزرانی
باهم حرکت‌می‌کنند.

□

فروشنده‌ی بادزن
بادزنی درمی‌آورَد
نشان می‌دهد چه‌گونه باید خود را باد زد.

□

---

۱. سِن‌ریوُ (گونه‌یی شعر ۱۴ هجایی)، در قرن هجدهم با کارایی هاچیه‌مون (۱۷۱۸-۱۷۹۰)، که تخلص‌اش سن‌ریوُ بود، پدید آمد. بعدها این تخلص نام این‌گونه از شعر شد.

رعد را تقلیدمی‌کند،

سرانجام می‌تواند

زیرجامه را تن‌اش کند.

روزگاری فکرمی‌کردند که اگر کسی لخت باشد ناف‌اش را رعد خواهدبرد. مادری از این باور استفاده‌می‌کند که بچه‌ی یکدنده‌اش را به پوشیدن زیرجامه وادارد، و برای این منظور صدای رعد از خود درمی‌آورد.

طنز هایکوُ و ذن بسیار اساسی‌تر و ناآشکارتر از این نمونه است. عمیق‌تر از چیزی است که ناهشیارِ جان ما نامیده‌شده، در فراسوی آن است، یعنی در قلم‌روی که چیزی آن‌جا هست و در عین حال آن‌جا نیست، و باز در همان آن، آن‌جا هست. مثالی بیاوریم، مثالی دشوار:

بجنب، ای گور!

بادِ خزان

صدای گریه‌ی من است. (باشوْ)

این شعر در مرگ ئیشّوْ شاعر معاصر باشوْ سروده‌شده. شاید درباره‌ی این شعر به این شکل فکرکنیم: ایمان ما کوه را ازجا می‌کَنَد. عشق ما خورشید و ستاره‌گان را ازجا حرکت‌می‌دهد. طبیعت با اندوه شدید ما مهربان است، و گور در تندباد خزان که با آه‌کشیدن ما یگانه است می‌لرزد.

شاید باد بوزد و شاید سخت بگرید، امّا گور تکان نخواهدخورد. ایمان ما لانه‌ی کبوتر را نخواهدجنباند تا چه رسد به کوه را. خورشید بر عادل و ظالم خواهددرخشید.

ما یقین‌داریم که پیرامون هرچیزی، چیزی غریب‌گونه یا بنیادی هست و هنگامی که این تناقض کیفیّت عمیق و شاعرانه‌یی بگیرد، و هنگامی که کُل آن چیز بر ما نمودارشود و ما راست از میان آن به آن‌سوی دیگرش نگاه کنیم، با شادی مهارناپذیری می‌گرییم و با اندوه بسیار می‌خندیم.

هر خنده‌یی، هر خنده‌ی از ته دل، تاحدّی دریافت حقیقتی است که جان معمولی با دل پراکنده و عقلیّت مسلط‌اش هرگز نمی‌تواند به آن برسد، امّا می‌تواند همیشه از آن بگریزد یا آن را تیره دارد. این عجیب است که

می‌خواهیم از جهانی آزاد و رهاباشیم که از سوی دیگر واقعاً می‌خواهیم به هر شکلی که شده در آن زنده‌گی‌کنیم.

همه‌گونه طنزی را در تجربه‌های ذن و هایکوُ می‌توان‌دید. چند نمونه:

در روشنای روز،
پشتِ گردنِ شب‌تاب
سرخ است. (باشوْ)

□

مار خزید و رفت،
امّا چشم‌هاش که به من خیره‌شده‌بود،
در علف‌ها ماند. (کیوشی)

□

یکی لوش،[1]
قفلی را
این حلزون. (ایسّا)

□

گدا
آسمان و زمین را دارد
برای جامه‌ی تابستانی‌اش. (کی‌کاکوُ)

□

ای حلزون
از قلّه‌ی فوُجی صعودکن
امّا آهسته، آهسته! (ایسّا)

□

حتّا پیشِ عالی‌جناب هم
از سر برنمی‌دارد مترسک
کلاهِ بافته‌اش را. (دان‌سوُیی)

---

۱. losh واژه‌یی مازندرانی. دروازه‌مانندی از چوب و ترکه برای پرچین پیرامون خانه و باغ.



دخترِ جوان

فین‌کرد

در نیلوفرِ شام‌گاهی.

۸. آزادی.

آزادی ذن چه‌گونه آزادی است؟ آن آزادی است که روزی بُوسون تنها در تاریکی نشسته‌بود و چهره‌ی پدر و صدای مادرش را به‌یاد می‌آورد:

شام‌گاه است، پاییز

می‌اندیشم فقط

به والدان‌ام.

این آزادی رهاشدن از چیزهایی است که دوست‌داریم و دوست‌نداریم، نه آن که به آن‌ها بی‌اعتناباشیم یا احساسی به آن‌ها نداشته‌باشیم.

به همین ترتیب چیزهای نفرت‌انگیز یا زشت نیز جالب و بامعنی‌اند.

کلمه‌ی خُرناس با معنای طنزآلودش بر شعریّت دو هایکُوی زیر غلبه می‌کند، اولی با آمیزه‌ی عجیب‌اش از جهان نامادی و انسانی و جهان حشره، و دومی با اندوه‌اش:

یک شبِ خزانی؛

رؤیاها، خُرناس‌ها

جیرجیرِ جیرجیرک‌ها (سُویی‌ئوُ)



حتّا خُرناس‌های‌اش نیز

دیگر شنیده‌نمی‌شود ــــ

زنجره‌های خزانی. (کی‌کاکُو)

هایکُویی است که در مرگِ کُوسایی، شاگرد باشُو، نوشته‌شده. اگرچه

زنجره‌ها هنوز دارند می‌خوانند و به خزان می‌روند، خرناس او که کم‌ترین صداهای هوشمندانه و قابل فهم انسانی است اکنون با مرگ او دیگر به‌گوش‌نمی‌آید. این آزادی، رهاشدن از چیزی است که انسان‌ها معمولاً آن را ممکن و محال می‌دانند. ئوگِی گفت:

«آیا انسان حقیقی می‌داند سود و زیان چیست؟ انسان حقیقی وجودی روحانی است، وجودی مطلق که فراتر از نسبیّت است. اگر کهکشان راه شیری منجمد و سخت شود او سرمایی احساس‌نمی‌کند. اگر صاعقه کوه‌ها را ازجابکند و توفان‌ها دریاها را بشوراند او ازجانمی‌جنبد. چنین مردی می‌تواند بر ابرها سوارشود، بر خورشید و ماه سوارشود، از چهار اقیانوس بگذرد. زنده‌گی و مرگ نمی‌تواند او را دیگرگون‌کند. پس چه‌گونه سود و زیان بر او دست‌می‌یابد؟»

آزادی، پذیرفتن چیزها است همان‌گونه که هستند:

به زمستان از باران خیس‌شدن
حتّا چتر کلاهی نداشتن ــ
باشد! باشد! (باشُو)

آزادی از اندیشه و آزادی از حقیقت ِجست‌وجوی خوش‌بختی و زیبایی و معنا. چنان‌که بُوسون می‌گوید:

یک شب ِخزانی.
شادی نیز هست
در تنهایی.

و بسیار آزادی‌های دیگر.

۹. اخلاقی‌نبودن

شاید تنها همین یک هایکوی تای‌گی کافی باشد:

نه یکی سنگ
که به سوی سگ اندازم ــ
ماه ِزمستانی.

ندانسته‌گیِ شاعر

چی‌یو شاعره‌ی کاگایی که آرزو داشت در هنر هایکوُ به کمال برسد نزد استاد هایکوُی آن روزگار که قضا را به آن شهر آمده‌بود می‌رود. چی‌یو پیش از این در میان دوستان‌اش به هایکوُسرای توانا شهره‌بود امّا می‌خواست بداند هایکوُیی که ساخته و پرداخته‌ی الهام شاعرانه است چه‌گونه پدیدمی‌آید. استاد یک مضمون قراردادی، یعنی هوتوتوگیسوُ[1] که همان پرنده‌ی کوکو است به او داد تا درباره‌ی آن هایکوُیی بگوید. این مرغ را شاعران هایکوُ و نیز واکا سرایان بسیار دوست‌می‌دارند. چشم‌گیرترین صفت‌اش این است که شب‌هنگام پروازکنان آوازمی‌خواند، از این‌رو شاعران را شنیدنِ آواز یا دیدنِ پروازش دشوار است. این نمونه، واکایی است درباره‌ی کوکو:

کوکو
بدان سویی که آوازآمد
نگریستم:
تنها سپیده به‌دیده‌می‌آید و
ماه.

چی‌یو چند هایکوُ درباره‌ی کوکو سرود امّا استاد هر یک را صرفاً مفهومی و بدون احساسِ واقعی یافت، و دورریخت. چی‌یو مانده‌بود چه بگوید و احساس خود را چه‌گونه به شکلی واقعی‌تر بیان‌کند. شب را با توجهی تمام در

---

۱. .hototogisu

این تفکّر سپری‌کرد و هیچ ندانست که صبح بر سرِ دست است و پرده‌های کاغذین اندک روشنی یافته. آن‌گاه این هایکوُ در جان‌اش شکل گرفت:

کوکو،
کوکو، سرانجام
سپیده‌دمید.

استاد آن را یکی از زیباترین هایکوُهایی دانست که تا آن روز درباره‌ی کوکو سروده‌بودند. به این دلیل که به‌راستی احساس حقیقی درونی شاعر را درباره‌ی هوتوتو- گیسوُ می‌رساند، بی هیچ طرح تصنعی یا بی هیچ دخالت عقل و حساب‌گری و به این قصد که تأثیر خاصی ببخشد. به عبارت دیگر، هیچ صنعت در آن نبود، یعنی از سوی سراینده «من»ی درکارنبود که بخواهد به این هایکوُ شُکوه‌ببخشد. هایکوُ، مانند ذِن، از «من» به هر شکلی که بیان‌شود بیزار است. از سوی دیگر، می‌دانیم که محصول هنر باید یک‌سره عاری از هر صنعت و قصدی باشد، چراکه میان الهامِ هنری و جانِ الهام‌یافته نباید پرده و حجابی باشد. ازاین‌رو شاعر برای آن‌که الهامی را به بیان درآورد خود باید ابزاری به‌تمامی پذیرا باشد. الهام به آن موسیقیِ آسمانی t'ien-lai می‌ماند که جوانگ زه می‌گوید. هنرمند باید به این موسیقی آسمانی گوش‌فرادهد؛ و هر که این نوا به گوش او رسیده‌باشد باید کارها را به خود رهاکند و «آرام‌بنشیند، بی آن که کاری‌بکند.»[1] بگذارد تا ندانسته‌گی خود را آشکارکند، چراکه ندانسته‌گی عالمی است که انگیزه‌های هنری در آن‌جا از زنده‌گیِ سودجوی سطحیِ ما در امان‌اند. این ندانسته‌گی حالتی است که از تمرین ذِن پدید می‌آید، و این‌جاست که ذن برای هنرمندان، از هر هنری که باشند، یاری بزرگی است.

تفکّر شبانه‌ی چی‌یو درباره‌ی هوتوتو- گیسوُ به شکفتنِ ندانسته‌گی او یاری کرد که همان بی‌دلی است. کارش پیش از این تجربه این بود که درباره‌ی مضمون هایکوُ به اندیشه بپردازد، از این‌جا بود که هایکوُی او همیشه تاحدّی

---

۱. wu-wei یا، بی‌کنشی. یکی از اصول مکتب دائو است. ← ع. پاشایی، دائو: راهی برای تفکر، ص ۱۱۴، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۱.

رنگ صنعت داشت و از جوهر شعر بی‌بهره‌بود. چی‌یو نخستین بار دریافت که هایکوُ زمانی نشانه‌ی خلاقیّت شاعرانه است که بیان احساس درونیِ انسان و یک‌سره از «من»ِ شاعر به دور باشد.

ندانسته‌گی هر جنبه‌یی که داشته‌باشد آشکارنمی‌شود مگر آن که شخص سَمادی samādhi را، که مقام «یکدلی» است تجربه‌کند. و هنرمند تنها آن‌گاه به این حالت می‌رسد که صاحب فنّ باشد و یکدل و صادقانه کمال هنر را طلب‌کند. هنرمندی که در او صمیمیّت و یکدلی و صداقت نباشد نمی‌تواند مدعیِ ابتکار و خلاقیّت باشد.

هر یک از ما، اگر انسان معمولی هم باشیم، در ندانسته‌گی‌مان چیزی داریم که از چشم دانسته‌گیِ سطحی پنهان است. برای بیدارکردن آن، یعنی برای این که بتوانیم آن را برای جهان انسانی‌مان به ایجاد چیزهای بسیار ارزش‌مند واداریم، باید تمام کوشش‌مان را به‌کاربندیم و یک‌سره از هرگونه خودپرستی آزادباشیم. رسیدن به بنیاد هستی‌مان همان زدودن ندانسته‌گی است از «منی»، یعنی صفای دل و بی‌دلی است. چراکه «منِ» ما حتّا در ندانسته‌گی‌مان نیز رخنه‌می‌کند. از این‌جاست که ذِن این‌همه معنای موُشین mushin و موُنِن munen (نه - جان و نه -اندیشه) یعنی ندانسته‌گی را تأکید می‌کند. چراکه در این مقام است که آن گنج‌های بی‌پایان را پنهان‌می‌بینیم.[1]

شهودهای ناگهانیِ طبیعت، که جوهر هایکوُ را تشکیل‌می‌دهد هنگامی پیدامی‌شود که شاعرِ هایکوُیِ اصیل در حالت موشین و مونِن باشد و بی‌هیچ قصد و اندیشه‌ی خاصی هایکوُ بگوید؛ در این مقام، هایکوُ خود می‌آید و شاعر «یک رگ‌اش هشیار نیست». هایکوُ بریده‌یی از طبیعت و یا بیان «دویی» و دوگانه‌گی نیست، بل‌که کلّ طبیعت را در خود دارد، یا درست‌تر بگوییم، هایکوُ خود کلِّ طبیعت است.

ذِن به هر هنری که الهام‌ببخشد آن را وا می‌دارد که کیفیت خودبه‌خود یا ناگهانیِ نظاره‌ی در طبیعت را بازگوید. دریک‌نفس پدیدآمدن یا به‌عبارت دیگر یک‌دَمی یا یک‌لحظه‌گیِ پرده‌های سوُمی‌یه[2] و هایکوُ، و حضور کلی

---

۱. د. ت. سوزوکی، ذن و فرهنگ ژاپنی، ص ۲۲۴ تا ۲۲۶.

۲. sumi-e یا sumi-ye، یعنی نقاشی آب‌مُرکبی. ← ع. پاشایی، ذن چیست؟ ص ۸۲ به‌بعد.

جان در چا نو یوُ chanoyu یا آیین چای، و کِن‌دوْ[1] گویای همین بیداریِ ناگهانیِ دل است. ذِن، رهایی و بیرون‌آمدن از زمان است، و چون نیک بنگریم خواهیم دید که جز همین دَم و جز همین یک لحظه دیگر زمانی نیست، و گذشته و آینده انتزاعاتی هستند که واقعیّت ندارند. و زمان حال، اکنونِ جاوید است. نباید کوشید که به این لحظه‌ی جاوید اندیشید، باید «آرام نشست و کاری نکرد» تا اکنونِ جاوید کاری‌بکند. تمرکز و اندیشیدن به اکنونِ جاوید دورشدن از آن است. فقط اکنون هست، نه از جایی می‌آید و نه به جایی می‌رود؛ نه پاینده است و نه ناپاینده؛ همیشه می‌رود و همیشه آرام است. اگر بکوشیم آن را بگیریم می‌گریزد، و بااین‌همه، همیشه این‌جا است و رهایی از آن ناممکن است. و چون بگردیم تا «خود»ی را بیابیم که این لحظه را بشناسد، می‌بینیم که این لحظه دیگر گذشته و ناپدید شده. از این‌جا است که هوُیی ـ نِنْگ می‌گوید:

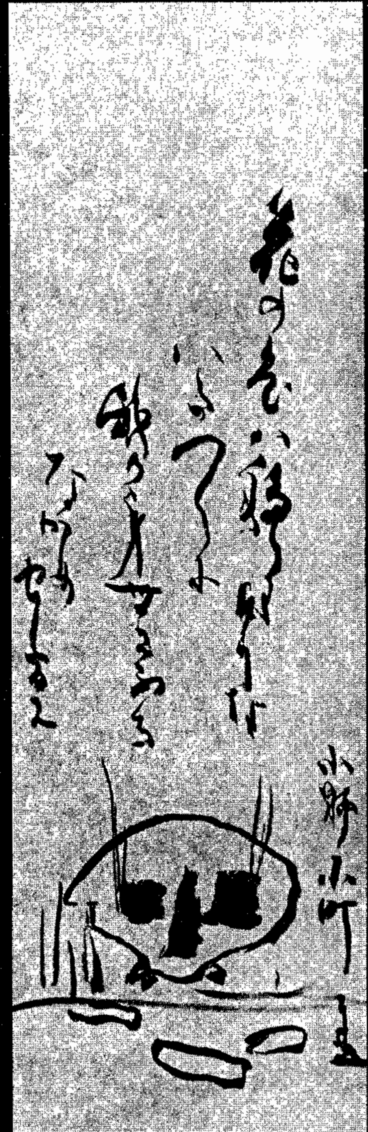
> «در این لحظه نه چیزی هست که به هستی درآید و نه در آن چیزی هست که از هستی رهایی‌یابد، پس زاد و مرگی نیست که پایان‌یابد. ازاین‌رو، لحظه‌ی حال، آرامشِ مطلق [نیروانه] است.
> این لحظه اگر چه در این دَم هست، امّا حدّی ندارد، و این‌جا [مقام] شادیِ جاوید است.»

این لحظه، یا دَم، با توجّه به گذشته و آینده «حال» خوانده‌می‌شود، ولی چون نه گذشته‌یی در کار است و نه آینده‌یی، و نه کسی که این لحظه برای او حاضر باشد، پس آن چیست؟[2] نمی‌دانیم.

---

۱. kendō: طریقتِ شمشیرزنیِ سنّتیِ ژاپنی.

۲. واتس، آلن، راه ذن، خلاصه‌شده از ص ۱۹۲ تا ۱۹۴.



۳. ئو-نو-کوماچی، شاعره ی دوره ی هِی آن (۷۹۴-۱۱۹۲)

زلالِ احساس و ایجاز

۱

تحوّل هایکوُ بیش‌تر کار باشوْ بود. باشوْ می‌خواست احساس‌اش را از ذِن در نوعی شعرِ همراه با روح ووُشیه wu-shih یا بوُجی buji، یعنی «هیچ چیز خاصّ»، بیان‌کند. می‌گفت: «برای سرودن هایکوُ کودکی خردسال شوید.» زیرا شعرهای باشوْ از همان عینیّت الهام‌یافته برخوردارند که بیان کودک از اعجاب، و با همان احساسِ از جهان به ما بازمی‌گردند که بار نخست چشمان شگفتی‌زده‌ی‌ما با جهان روبه‌رو شده‌بود:

تو آتش برافروز
تا من چیزی زیبا نشان‌ات‌دهم:
گویِ عظیمِ برف را!

در ذِن، انسان جائی جدا از آن‌چه می‌داند و می‌بیند ندارد، و این را گوچی‌کوُ در این هایکوُ بازگفته‌است:

شبِ دراز؛
صدایِ آب
اندیشه‌ی مرا به‌زبان‌می‌آورد.

و مستقیم‌تر از این‌ها در این هایکوُ می‌بینیم:

ستارگانِ برکه؛
رَگ‌بارِ زمستانی دیگرباره
آب را به چین‌وشکن می‌آورد.[1]

کوتاهیِ هجاهای هایکوُ (هفده هجا) ربطی به اهمیّت محتوای آن ندارد. ما در لحظه‌ی عالی زنده‌گی و مرگ فقط فریادمی‌کشیم، یا دست به کاری می‌زنیم، ولی هرگز استدلال‌نمی‌کنیم، هرگز لب به گفتار بلند بازنمی‌کنیم. احساس‌های ما از پژوهش در مفاهیم دوری می‌جویند، و هایکوُ هم محصول تعقّل نیست. ایجاز و معنای آن از این‌جا است.

اینک یکی دو نمونه. هایکوُیی که آورده‌می‌شود، معروف به فوُروُ ایکه یا!، یا «برکه‌ی کهن، آه!»[2]، از باشوْ است. او بنیادگذار مکتب جدید هایکوُ است. می‌گویند این هایکوُ سرآغاز نهضت انقلابیِ او بوده:

بِرکه‌ی کهن، آه!
جهیدنِ غوکی —
صدایِ آب.

چیزی از این کوتاه‌تر نمی‌شود، ولی شاید برخی بگویند: «راستی این شعر است؟ آیا در این چیزی هست که اعماق هستیِ ما را که به راستی درخور بیان است به سوی خود بکشد؟ «بِرکه‌ی کهن»، «غوکی که می‌جهد» و «صدای پخش شدنِ آب» را با الهام شاعرانه چه‌کار؟!»

بلایت می‌گوید: «هایکوُ بیان روشن‌شده‌گی یا اشراقِ آنی است، که ما در آن حیاتِ چیزها را می‌نگریم»:

یکی آذرخش؛
صدای قطره‌ها
میانِ خیزران‌ها فرومی‌افتد. (بوُسون)

---

۱. واتس، راه ذن، ص ۱۷۸ـ۷۹.
۲. این هایکوُ به «فوُروُ ایکه یا» (Furu ike ya!: برکه‌ی کهن، آه!) معروف است.

خواه این اشراق «آنی» باشد و خواه نباشد، باشْو در هفده هجای خود شهود پُرمعنای واقعیّت را بازمی‌گوید.

بلایت در ادامه‌ی کلام‌اش می‌گوید: «هر چیزی همواره آیین [ذِن] را به ما می‌آموزد، ولی این آیین متفاوت از خودِ چیز نیست. هایکوُ آشکارنمودن این سیستم است که هر چیزی را دور از تمامی تحریف‌های روانی و رنگ‌زدایی عاطفی‌مان به ما عرضه‌کند؛ یا درست‌تر بگوییم، هر چیزی را چنان نشان‌می‌دهد که در آنِ واحد در بیرون و درون جان هستی دارد، کاملاً درونی است بی‌آن‌که ما از شناسه [= چیز] جدا شده‌باشیم و شناسه در وحدت آغازین‌اش از ما جداشده‌باشد. ... هایکوُ شعر نیست؛ دستی اشاره کننده است، دری نیمه‌باز است، و آیینه‌یی پاک است. یک راه بازگشت به طبیعت است، به طبیعتِ ما، به طبیعتِ شکوفه‌ی گیلاسِ ما، به طبیعتِ برگ فروریزنده‌ی ما، به سخن کوتاه، بازگشت به طبیعت بودایی یا گوهرِ بودایی ما است؛ راهی است که باران سرد زمستانی، پرستوهای شام‌گاهی، حتّا خود روز و گرمای آن و درازای شب، در آن زنده‌می‌شوند، در انسانیّت ما سهیم می‌شوند، با زبان خاموش و گویای خود سخن‌می‌گویند:

روزِ دراز!
زورق را با ساحل
گفت‌وگوهاست.[1]

آن‌چه بلایت طبیعت یا گوهر ما، طبیعت شکوفه‌ی گیلاس، و مانند آن می‌خواند، همان چنینیِ چیزها است. باشْو این را در صدای آبی که از جهیدن غوک به بِرکه‌ی کهن برخاسته‌بود کشف‌کرد. این صدا تمامیِ جهان را پُرمی‌کند. نه تنها جامعیّت محیط ــ که در صدا جذب و در آن ناپدیدشده ــ بل‌که خود باشْو هم یک‌باره از دانسته‌گی‌اش پاک شده‌بود. هم شناسه‌گر و هم شناسه،[2] از روبه‌روی‌هم ایستادن و یک‌دیگر را مشروط و مقیّدکردن

---

۱. هایکوُ، ج ۱، ص‌های ۲۷۰ـ۷۲.

۲. شناسه برای object و شناسه‌گر برای subject. ← کِلک شماره‌های ۴۷-۴۸، مقاله‌ی در عمق عقاب چوبین، یا، ع. پاشایی، از زخم قلب...، چاپ دوم، چشمه، تهران ۱۳۷۵ ص ۱۶-۱۷.

واماندند، یعنی «یکتایی پدید آمد و دویی برخاست». و این هنوز یک حالت نیستیِ مطلق نبود، باشوْ بود و بِرکه‌ی کهن بود و چیزهای دیگر هم. ولی باشوْ دیگر آن باشوْ پیر نبود، او «دوباره برخاسته» بود. او آن‌گاه سرِّ بودن ـ شدن و شدن ـ بودن را تجربه‌می‌کرد. دیگر نه بِرکه‌ی کهنی در کار بود، و نه غوک، غوک بود. این دو در نظر او اکنون در پرده‌ی اسراری، که دیگر پرده‌ی اسرار نبود، پوشیده‌بود. چون می‌خواست آن را به دیگران بازگوید و فاش‌کند جز بیان این سخنِ متناقض‌نما چاره‌یی نداشت، امّا در درون او همه چیز روشن بود، بی هیچ ابر ابهامی.

نمونه‌ی خوبی از بسته‌گیِ هایکوُ و ذِن را برای‌تان می‌آورم. بِرکه‌ی کهن باشوْ را می‌توان چنین تعبیرکرد که، کمابیش، بسی از ذِن را در خود دارد، ولی هایکوُیی که اکنون می‌آورم بیان هم‌آمیزیِ عالی ذن و هایکوُ و انسانیّت ویژه‌ی شخصیّت شاعر است. باشوْ در تنگ‌راهه‌ی ئوکوُ سفرمی‌کرد که در راه ایزدکده‌ی ئیسه از قضا به دو روسپی برمی‌خورَد، و هر سه در یک مهمان‌سرا اقامت‌می‌کنند. باشوْ پس از شنیدن سرگذشت آن دو ــ که خود از آن بیزار بودند ــ این هایکوُرا سرود:

زیرِ یک بام
روسپیان، نیز، خفته‌بودند؛
گل‌های شبدر و ماه.

به تعبیر بسیار بلندی نیازمندیم تا معنای کامل و تمام این هایکوُ برای خواننده‌گانی که با شرایطِ اجتماعیِ ژاپن قرن هفدهم آشنایی ندارند، و از گُل کردن شبدر در مهتاب درخشان پاییزی آگاه نیستند روشن شود: این‌جا شاعری هست تنها و آواره که چیزی از تنهایی و خلوت ذِن را با خود دارد؛ در راه به دو روسپی برمی‌خورد که به ئیسه می‌روند، این دو می‌خواهند در نیایش‌گاهی که وقف ارواح نیاکان ژاپنی‌ها است نیایش‌کنند؛ او به قصه‌ی اندوه‌بار و شوم‌بختی‌های‌شان گوش‌می‌دهد؛ سینه‌ی شاعر مالامال از دل‌سوزی است ولی نمی‌داند در وضعی که همه گرفتار آن‌اند، در نابرابری انسانی، خشم‌اخلاقی، بی‌کسی و تنهایی، چه بایدکرد. بااین‌همه، باشوْ شاعر طبیعت است. روسپیان را با خود و شبدرها و ماه یکجا در یک چارچوب

تعالیِ طبیعت قرارمی‌دهد، و حاصل‌اش این هایکوُی هفده هجایی است:

زیرِ یک بام
روسپیان، نیز، خفته‌بودند؛
گل‌های شبدر و ماه.

این‌جا دیگر روسپیان نمونه‌هایی از انسان‌های سقوط‌کرده نیستند، آنان با گُل‌های شبدر تا پایه‌یی که به‌طورمتعالی شاعرانه است تعالی یافته‌اند، و ماه هم در این میان بر نیک و بد، زشت و زیبا یک‌سان نور می‌افشاند. در این‌جا هیچ گونه مفهوم‌پردازی درکارنیست، و هایکوُ هم‌چنان رازِ بودن- شدن را فاش می‌سازد.

پیش از باشوْ کار هایکوُسرایان بازی با کلمات بود و همین باشوْ را برآن داشت که ارزش هایکوُ را بالاببرد. می‌توان گفت که هایکوُ از راه‌های گوناگون منش ژاپنی را منعکس می‌کند. نخست آن که ژاپنی‌ها به درازگویی خوگر نیستند؛ «استدلالی» نیستند، از انتزاعات عقلی می‌پرهیزند. بیش‌تر شهودی‌اند و چنین می‌پسندند که واقعیّت‌ها را چنان‌که هست، بی‌هیچ تفسیر، خواه تفسیر عاطفی و خواه مفهومی، بیان کنند. اعتقاد آنان چیزی است که به کامی ناگارا نو میچی[1] معروف است، یعنی «چیزها را به خواست خدایان رهاکردن» و با تدبیر انسانی در آن‌ها دخالت‌نکردن، و این باور با تعلیم بوداییِ چنینی که آن را در محاوره‌ی ژاپنی سونوماما یا کونوماما می‌خوانند، خوب جور درمی‌آید. سونوماما خودِ واقعیّت نهایی است؛ ما انسان‌ها هرچند خشم‌آلود یا نومیدانه تلاش کنیم هرگز نمی‌توانیم پا از این فراتر بگذاریم، و کارمان تنها این است که هایکوُیی بگوییم که این حقیقت را تصدیق‌کند، بی‌پرسش از چرایی و چونیِ آن؛ شاید گفته‌شود که این نوعی تسلیم و رضا است؛ ولی ژاپنی‌ها شِکوه‌نمی‌کنند؛ با جبین گشاده می‌پذیرند، همین.[2]

---

۱. Kannagara یا Kaminagara no michi.

۲. د.ت. سوزوکی، ذن و فرهنگ ژاپنی، ص ۲۲۸-۳۱.

چه ستودنی است آن‌کو که نیندیشد:
«زنده‌گانی گذرا ست»
به هنگامِ برجهیدنِ آذرخش.

باشْو در این هایکوُ چیزها را در چنینی‌شان می‌نگرد بی‌هیچ تفسیر، و همین‌گونه نیز در این هایکوُ:

علف‌های هرز در شالی‌زار،
بریده و ریخته این‌چنین ــ
کود![1]

۲

شعر چینی مستقیم‌ترین تأثیر را در ژاپنی‌ها و نظرگاه آنان درباره‌ی طبیعت داشته‌است. اگرچه نقاشی چینی هم بسیار مؤثر بوده‌است. لحن رایج شعر چینی نوعی درون‌گرایی غم‌انگیز و حدیث نفْس است. شاعر چینی یا خود را در طبیعت می‌نگرد، یا طبیعت را جدا از خود، و درهرحال همیشه آن‌جاست. در جُنگ مان‌یوْ- شوو[۲]، درقالب چوْکا[۳] ــ که نوعی شعر بلند است- بارها اشارات کوتاهی به طبیعت شده‌است. ولی واکایی یا تان‌کایی که به تمامی وقف طبیعت شده‌باشد آسان نمی‌توان یافت. این نمونه، شعری است از ئوتومو یاکاموُچی که در حدود ۷۵۰ میلادی سروده شده‌است:

کوکو می‌خوانَد
درمیانِ شاخساران پُربرگِ کوهستانِ تابستانی
دور، بس دور،
پَژواکِ آوازش.

---

۱. واتس، آلن و. راه ذن، ص ۱۷۹.
۲. *Man'yō-shū* یا جُنگ ده‌هزاربرگ، مجموعه‌ی کهن شعرهای ژاپنی که در پایان قرن هشتم میلادی گردآوری شده‌است.
۳. chōka قالب ۵، ۷، ۵، ۷، ۵،...، ۷ هجایی است.

در چوْکایی از همین شاعر، که در ۷۴۱ سروده، جان‌پرستی (آنیمیسم) ژاپنی‌های روزگار مان‌یوْ را می‌بینیم. سخن شاعر از کوه فوُتاگامی در استان تویاما است، می‌گوید:

آیا از آن‌رو که خدا است، این‌چنین شُکوه‌مند است؟
یا از آن‌رو که کوه است دیدارش این‌گونه شادی‌زا است؟

باشوْ شعرهایی از این‌گونه را در مان‌یوْ- شوو خوانده؛ شعر شاعران چینی را خوانده، شاید هم شعرهای توْئن‌می[1] را، که یکی از مشهورترین شعرهای‌اش با این ابیات تمام‌می‌شود:

در این چیز (های طبیعت) معنایی عمیق هست،
ولی همین که به بیانِ آن بکوشیم، واژه‌ها ازیادمی‌رود.

آیا باشوْ کلماتی راکه توْئن‌می ازیادبرده‌بود توانست به‌یادبیاورد؟ آیا توانست آن‌چه راکه فراسوی واژه‌ها، یا درست‌تر بگوییم، پیش از واژه‌ها است بنویسد؟ پاسخ این است:

خوابِ نیم‌روز را
پا بر دیوار می‌فشارم،
چه سرد است!

شاید این به‌نظر سقوط بیاید، به‌راستی، چنین است. با صدایی آهسته به‌خاک بازگشتن است (که دیوار از خاک است)، امّا انجام‌دادن کاری نیز است.[2]

ریوْکانِ گوشه‌نشین نیز کودک‌وار عاشق طبیعت بود؛ طبیعت‌پرست بود. شاعر شپش و کَک و گُل و پروانه بود.

در روزهای بارانی
ریوْکانِ رهرو
به حالِ خود افسوس‌می‌خورَد.

---

۱. Tōenmei یا Tōemmei، به چینی دائو یوُان مینگ Tao Yuanming. ← شعرچین، باجلان فرّخی ص‌های ۵۵-۵۸ و ۲۹۶-۳۱۰.

۲. بلایت، تاریخ هایکو، ج ۱، ص ۱۷-۱۸.



صدای شُستنِ دیگ

با صدایِ داروَکان

می‌آمیزد.

ریوْکان، شیفته‌گونه است. آواره‌ی کوه و بیابان، با کودکان به بازی سرگرم، تنها در کلبه‌یی که آب از بام‌اش فرومی‌چکد در جنگل زنده‌گی‌می‌کند، و با خط خوش و شگفت‌آورش بر دیوار کلبه شعر می‌نویسد. او همان‌گونه به شپش‌هایی که روی سینه‌اش می‌خزند می‌اندیشد که به حشرات علف‌زار، و احساس‌های طبیعی انسان را، غم تنهایی و آواره‌گی و افسوس را بی‌هیچ شرم یا غرور بازمی‌گوید. حتّا آن‌گاه که داروندارش را می‌برند احساس توان‌گری می‌کند، چرا که می‌گوید:

دزد

به‌جانهاد ــ

ماه را میانِ دریچه.

و آن‌گاه که آه در بساط ندارد:

باد برگ‌های فروریخته را

بدان اندازه با خود می‌آوَرَد

که آتش برافروزد.[1]

۳

شاید یکی از برجسته‌ترین صفت‌های ژاپنی‌ها توجّه آن‌ها به چیزهای کوچک طبیعت باشد که باظرافت از آن‌ها نگه‌داری می‌کنند. به جای سخن‌گفتن از آرمان‌های بزرگ یا اندیشه‌های خیلی‌انتزاعی، آن‌ها گل داوودی یا نیلوفر صبح‌گاهی می‌پرورند، و چون هنگام آن برسد از این که آن‌ها را همان‌گونه که می‌خواستند شُکوفا و زیبا می‌بینند شاد می‌شوند.

---

۱. واتس، همان، ص ۱۸۲-۸۳.

شاعران هایکوُ از میان چیزهای بی‌شمار مضمون‌هایی را برای هفده هجای دلخواهِ خودبرگزیده‌اند که اگر نام‌ببریم، شاید آن‌ها را در خور پیشه‌ی بلند شاعری ندانید. اینک چند نمونه:

۱ داروَکی بر برگِ موز:

داروَکی خُرد
بر برگِ موزی نشسته
می‌لرزد.

کاری به این نداریم که کی‌کاکوُ، شاعر این هایکوُ، می‌خواسته چه چیزی را این‌جا ترسیم‌کند. نخست برگ پهن نخل را می‌بینم که سرسبز و شاداب است؛ کمابیش آن هنگام از سال است که داروَک در باغ شروع می‌کند به این‌ور و آن‌ور پریدن. بهار است. شاید داروَک تازه پس از باران از پناهگاه‌اش بیرون آمده‌باشد، گواین که داروَکان خیس‌شدن از باران را خوش‌دارند. اکنون درمی‌یابد که بر نوک برگی نشسته‌است که تابِ وزن این موجود کوچک را ندارد، و تکان‌می‌خورد. برگ پهنی است و اگر داروَک در انتهای آن و نزدیک تنه می‌نشست تاب او را داشت. امّا نشسته و می‌لرزد القاکننده‌ی حرکتی است در یک باغ آرام بهاری که همه چیز در آن گونه‌یی از رنگ سبز دارد، و این خود میان سبزیِ داروَک و سبزیِ برگ موز تقابل (contrast) ایجادمی‌کند.

۲ بوزینه‌یی خیس از باران:

اولین بارانِ زمستان:
بوزینه نیز پنداری
ردای‌کوچکِ حصیری آرزومی‌کند.

باشوْ که در راه‌های کوهستانی سفرمی‌کرد، گویا میمونِ کوچکی را می‌بیند که سراپا خیس از باران سرد، روی شاخه‌یی نشسته‌است. این منظره‌ی رقت‌انگیز دل نازک باشوْ را به دردمی‌آورد، ولی این‌جا باید چیزی عمیق‌تر از

احساساتی‌شدن را دید. یک شاعر تنها ــ اگر چه او خود اندکی به آن میمونی می‌ماند که بارانی حصیری آرزومی‌کند ــ از فرارسیدن زمستان سردِ ملالت‌بار که رَگ‌بارهای خیس‌کننده خبرش را آورده‌اند درک کاملی دارد. زمستان در فلسفه‌ی چینی، رمز حدِّ اصل مادینه است. جهان در این فصل، به‌دور از جلوه‌گری بیرونی‌اش، تمام خلاقیّتی را که فصل فراآینده به آن نیازمند است در خود دارد. مسافرِ تنها، یعنی باشوْ، چیزی از خود را در زمستانی که فرامی‌رسد احساس‌می‌کند. این زندگانی‌یی است با اشتیاقی جاویدان.

۳ «زبان‌بسته‌ترین چیز»، چون گیاهِ شکوفای کم‌بهای بی‌نام:

درمیانِ سبزه‌ها
گُلِ سپیدِ گُم‌نامی
شکفته‌است.

این هایکوُ از شیکی است. او پیروِ چشم‌بسته‌ی باشوْ نیست و اغلب او را از این که بسیار درون‌گرا است کم‌ارز[illegible]داند، بااین‌همه این هایکوُی شیکی درباره‌ی گیاهی که گل سپیدی دارد، چیزی همانند هایکوُی باشوْ درباره‌ی گیاه نازوُنا در خود دارد. شیکی اگر چه هیچ اشاره به «نگرش ژرف»[1] نمی‌کند ــ که باشوْ می‌کند و همین شاید درون‌گرایی او باشد ــ امّا شعرش درعملِ بازتاب «احساساتی‌بودن» باشوْ است. نا وئو شیرانوُ *na wo shiranu* یعنی گُم‌نام و ناچیز و حقیر. صفتی است که باید به هر چیزی، چه بزرگ و چه کوچک، که هستی‌دارد داده‌شود، زیراکه آن چیز تا زمانی که به جامعیّت هستی بسته‌است هیچ است و هیچ ارزش ندارد. باشوْ «نازوُنا»ی خود را در کنار پرچین کوهستانی و در این زمینه مشاهده‌کرد،[2] و می‌توان پنداشت که شیکی هم «گیاهِ شکوفه‌سپید» را در میان چمن‌ها و در همین زمینه دیده‌است.

---

۱. yoku mireba یا «مشاهده‌ی دقیق».
۲. مراد این هایکوی باشوْ است:
خوب که نگاه‌کردم، / نازوُنا را درکنار پرچین / شکفته‌یافتم.

۴ هشت‌پا در کوزه:

دامِ هشت‌پا
رؤیاهای زودگذر،
مهتابِ تابستانی.

پیداست که ماهی‌گیر کوزه را به دریا انداخته، و هشت‌پا که کوزه را پناه خوبی پنداشته به درون آن می‌رود. ماهی‌گیر ماهر کوزه را در حالی که هشت‌پا در آن خوابیده، و شاید از خواب معصومانه‌یی هم لذت می‌بَرد، بالامی‌کشد. این همان چیزی است که ما هوش انسانی می‌خوانیم. ما با این هوش نه تنها خود را زنده نگاه‌می‌داریم، بل‌که همان گونه که هوش تا «دانشِ نظام‌یافته» رشدمی‌کند، یک‌دیگر را، کمابیش، نابودمی‌کنیم. امّا ما می‌اندیشیم که هشت‌پاهای بِه‌دام‌افتاده زیر ماه تابستانی هم‌چنان به رؤیاهای زودگذر سرگرم‌اند. هاکاناکی *hakanaki* در این شعر، نه تنها زودگذر بل‌که به معنای عبث، بی‌معنا و بی‌حاصل نیز هست، و این نه تنها هشت‌پا است که گرم و نرم و آسوده در کوزه‌ی ماهی‌گیر خواب می‌بیند، بل‌که هریک از ما و خودِ ماهی‌گیر نیز هم به رؤیاهای بی‌حاصل‌مان ادامه‌می‌دهیم. اگر برای ماهِ چینی نبود، تابستان یا زمستان، از هر فصل‌که باشد، هستیِ ما این‌جا روی زمین چیزی جز «باطلِ اباطیل» نبود، چنان‌که کتاب جامعه ـ از کتابِ مقدّس ـ فریاد برمی‌دارد: «انسان را از تمامی اعمالی که در زیر خورشید مشغول است چه فایده‌است؟»

۵ شب‌تابی پَرپَرزنان پروازمی‌کند:

شبتابی عظیم
لرزان‌لرزان
می‌گذرد.

گمان نکنم که لرزان‌لرزان ترجمه‌ی درستی برای کلمه‌ی یوراری‌ـ یوراری‌تو ژاپنی باشد. در چینی و ژاپنی مانند فارسی برخی صفات و قید به شکل مکرر به‌کار برده‌می‌شود مثل سوسو، اندک‌اندک، نرم‌نرم و مانند

این‌ها. یوراری ـ یوراری تو بیش‌تر احساس را به خود متوجّه‌می‌کند تا خِرد را، و از این‌رو به اصطلاحات مفهومیِ انتزاعی برگرداندنی نیست. یوراری-یوراری تو حرکت بریده‌بریده‌یی را وصف‌می‌کند، امّا خیلی بیش از این‌ها است؛ این کلمه احساس‌های آزادی، دل‌آسوده‌گی، وقار، به شتاب درنیامدن و شتاب‌نداشتنِ از هیچ چیز بیرونی را القامی‌کند. چون این احساس ما با فعل کردارِ tori keri (= می‌گذرد) ترکیب‌شود، آن‌گاه شب‌تاب بسیار بزرگ یادآور انسانی است که آزادی، بی‌باکی، و وقار فردی را با یک حالت گوشه‌گیری و فراغت از جهان زنده‌گی‌می‌کند. شب‌تابی است که در هوا می‌رود و به زمین و پستی آن دل نبسته‌است. می‌گویند ایسّا پیش از آن که شکل کنونیِ این هایکوُ را انتخاب‌کند چند ماهی را صرف تجدید نظر در آن کرده‌است، گو آن که این هایکوُ چنان خودجوش می‌نماید که پنداری کار یک لحظه‌ی الهام است. چیزی در حیات هست که راز آن ورای ادراک است. شیوه‌ی یوراری- یوراری توِ شب‌تاب بزرگی که از برابر پنجره‌ی من می‌گذرد همه‌ی آن چیزهایی را در خود دارد که با تحقیق مفصّل و دقیق نسبیّت‌گرای ما مخالف است.

۶ برگ‌های پاییزی در تهِ آب:

در تهِ آب
آرمیده بر سنگ،
برگ‌های پاییزی.

این هایکوُ از جوسو است که یکی از شاگردان بزرگ باشوْ است. خیلی از ما معمولاً، و به‌طور سرسری، می‌پنداریم که برگ‌های خزان‌زده، که آخرین جای‌شان سنگ‌های کف رودخانه است، لایق آن نیستند که به آن‌ها فکرکنیم. اکنون دیگر این برگ‌ها بی‌رنگ‌اند، و از رنگ‌های زرد و سرخ که به شاخه داشتند نشانی در آن‌هانیست، ولی پس از آن که این‌جا و آن‌جا، در گوشه و کنار باغ، یا بر بام خانه‌ها، در فراز و نشیب افتادند، سرانجام در کف رود، در تهِ آب روی سنگ‌ها ایمن آرمیده‌اند. آن‌ها چنان آسوده آرمیده‌اند که پنداری آن‌جا انجامین منزل آن‌ها است. شاعر جرأت‌نمی‌کند

که دیگر به چیزی بیندیشد. فقط آن‌ها را آن‌جا می‌بیند و از آن‌چه در جان دارد چیزی بازنمی‌گوید. همین سکوت او شعر را گویاتر می‌کند. ما نیز این‌جا همراه شاعریم. بااین‌همه حس می‌کنیم که چیزی بیش از آن‌چه بتوان به سخنِ گویا گفت این‌جا هست. این بهترین شکل هایکوُ است. این‌جا چیِنیِ چیزها، یا رازِ هستی هست.

۷ شپش و کک و طویله:

کک‌ها، شپش‌ها،
اسب، کنارِ بالش‌ام
پیشاب‌می‌ریزد.

ترکیب عجیبی است. اگر این چیزها القاکننده‌ی چیزی باشند، بی‌شک آن چیز آزاردهنده، و نفرت‌انگیز است. باشوْ در آن وضع چه احساسی جز این می‌توانست داشته‌باشد؟ آیا این آن چیزی است که برانگیزاننده‌ی احساس‌های شاعرانه است؟ این همان چیزی است که می‌خواهیم بدانیم.

این هایکوُ پیش‌درآمدی دارد. باشوْ که در «تنگ‌راهه‌ی ئوکوُ» سفر می‌کرد ازقضا در بین راه در سرپناه محقری در کوهستان توقف‌می‌کند. سه روز یک‌بند باران می‌بارید. بی‌چاره مسافرِ تنها جز این‌که صبورانه در آن کاروان‌سرا انتظاربکشد چه می‌توانست‌بکند؟ امّا او شاعر بود. این‌جا نقل تفسیر دکتر بلایت درباره‌ی شاعر و موقعیّت‌اش سودمند است. این تفسیر نشان‌می‌دهد که مفسر چه‌مایه از جان این هایکوُ بهره‌برده‌است.

«شعر باشوْ را باید با جانی بسیار آرام خواند. اگر در این جان ازپیش احساس بیزاری و انزجار باشد مقصود شاعر چنان‌که‌باید فهمیده نخواهدشد. کک‌ها موجوداتی کلافه‌کننده‌اند، شپش‌ها چیزهای کثیفی‌اند، اسبی بر بالین مردی خفته می‌شاشد، این‌ها در انسان همه‌گونه احساس‌های ناخوشایند ایجادمی‌کند. و بااین‌همه، در این‌جا یک احساس کلّ هست، که در آن شاش و شراب، شپش و پروانه در جای معلوم و لازم خود نشسته‌اند.»

البته مقصود باشو این نیست؛ بی‌گمان، این تجربه‌ی او بود، ولی ما به تجربه‌ی «شاعرانه»ی او دلبسته‌گی داریم، که چیز دیگری است، و بااین‌همه به گونه‌یی دیگر همان چیز است. گاهی، امّا نه همیشه، تجربه‌های ساده و بنیادیِ ما از چیزها، خواه تجربه‌ی شپش باشد، و خواه پروانه، خواه پیشاب‌ریختن اسبان، و خواه پرواز عقابان، معنایی عمیق دارند، [و این معنا] نه به اعتبار چیزهای فراسوی آن‌ها، بل‌که از طبیعت ذاتیِ خود آن‌ها [است]. امّا، ما باید شبی یا روزی یا چند روزی را با این چیزها سرکنیم، باید سرد و گرسنه و تنها و از دست کَک‌ها کلافه باشیم، شریک رنج و غم‌آشنا باشیم. شعر باشو گله‌گذاری یا بیان تنفر نیست، اگر چه در او بی‌گمان احساس خشم و ناراحتی هست. این شعر نه بیان بی‌اعتنایی فلسفی است و نه مِهری محال به شپش و کثافت و بی‌خوابی. پس بیان چیست؟ بیان این احساس است که «این چیزها خیلی...» امّا هرکه بکوشد این جمله را تمام‌کند مقصود باشو را درنیافته‌است.»[1]

موضوعاتی ا ز این گونه اندیشه‌ی شاعران هایکوُ را به خود مشغول داشته‌است: ماه و خورشید، توفان‌ها و خیزاب‌ها، کوهستان‌ها و رودها که جلوه‌های به اصطلاح بزرگ‌تر طبیعت‌اند نیز توجّه آنان را به خود جلب‌می‌کند. امّا این‌جا دو نکته را باید تأکیدکرد، یکی همان حساسیّت ژاپنی است برای هر چیز کوچک طبیعت، و دیگری این حقیقت که این موجودات پست و ناچیز با جامعیّت بزرگ طرح عالَم بسته‌گی نزدیک دارند. عرفان ژاپنی آن‌ها را برای انسان پست نمی‌داند و نادیده‌نمی‌گیرد. این بیش از احساساتی‌شدن ظریفِ زنانه است. این‌جا است که ذِن پا پیش‌می‌گذارد و با هایکوُ یگانه‌می‌شود.[2]

---

۱. ر.ه. بلایت، هایکو، ج ۳، ص‌های ۱۹۵-۹۶.

۲. د. ت. سوزوکی، همان، ص ۲۳۱-۳۸.

۴

آه! نیلوفر!

دَلوْ به دام‌افتاده‌است!

از دیگری آب جُستم.

این هایکوُ را چی‌یو سروده‌است. غوک باشوْ با جهیدن به بِرکه‌ی کهن صدایی ایجادکرد که فرصتی بود تا باشوْ با روح بِرکه‌ی کهن راز و نیازکند و این بِرکه‌یی چندان کهن بود که خودِ جاودانه‌گی. امّا پیچک نیلوفر صبح‌گاهی (آساگائو) سبب آشنایی چی‌یو با روح زیبایی شد.

به گمانم این‌جا برای بازنمودن بسته‌گیِ نیلوفر و دلو و طلب آب از همسایه به توضیحی نیاز باشد. در گذشته چاه آب را عموماً بیرون از خانه می‌زدند، به ویژه در حومه‌ی شهرها، و آب را با دَلْوی که به چرخ چاه می‌بستند بالا می‌کشیدند. صبح یک روزِ آخرِ تابستان، چی‌یو که برای کشیدن آب به سرِ چاه رفته‌بود شاخه‌ی نیلوفرشکفته‌یی را دید که به دلو پیچیده‌است. چنان مجذوب زیبایی آن شد که لَختی کارش را از یادبُرد. چون به‌خودآمد، به‌یادآب‌افتاد، که شاید در مطبخ به آن نیاز بود. از آن‌جا که نمی‌خواست گل را به‌هم‌بریزد، طلب آب را نزد همسایه رفت. این یکی از پیش‌آمدهای ساده‌ی زنده‌گی روزمره‌ی ما است که شاید در هر صبح اواخر تابستان در هر جایی اتفاق‌بیفتد.

شاید برخی بگویند این که نشد شعر، و شاید این طور استدلال‌کنند: پیچک نیلوفر در ژاپن، به‌خصوص در روستاها، آن قدر فراوان است که کسی چندان توجّهی به آن نمی‌کند، گُل آن هم چنگی به‌دل‌نمی‌زند و خیلی پیش‌پاافتاده است، و چیزی هم در آن نیست که ستایش شاعر را برانگیزد. امّا این کار چی‌یو که برای آب به خانه‌ی همسایه رفت دیگر خیلی احمقانه بود. چرا پیچک را بازنکرد یا نکَند و دَلْو را آزادنکرد؟ این آسان‌ترین کار دنیا است. و امّا در زمینه‌ی سرودن هایکوُیی درباره‌ی این پیش‌آمد بسیار پیش‌پاافتاده. چه‌طور می‌شود چیزی شاعرانه از این درآورد؟ این‌جا چیزی نیست که از حدّ معمولی فراتر رفته و درخور حتّا هفده هجا باشد.

کاری به چنین تعبیر خُنکی که از این هایکوُ شده نداریم. بگذریم که برای آدم‌های پیش‌پاافتاده همه چیز پیش‌پاافتاده و آسان است. آنان

فراموش‌می‌کنند، یا توانایی درک‌اش را ندارند که وقتی در حالت خاصّی باشیم، یعنی در یک حال خاصّ ملکوتی، در آن لحظه حتّا پیش‌پاافتاده‌ترین چیزهای زنده‌گانی که بی‌اعتنا از کنارش می‌گذریم، احساس دینی یا روحیِ عمیقی در ما برمی‌انگیزند که هرگز پیش از این آن را تجربه نکرده‌بودیم. این‌جاست که انسان خواه‌ناخواه شاعرمی‌شود. چی‌یو خود از پیش شاعر بود و این هایکوُی جاودانه را برای ما به یادگار گذاشت.

این‌جا به این نکته اشاره می‌کنیم که صبح‌گاه که چی‌یو این گل را دید بهترین هنگام تماشای آن است، او چنان مجذوب زیبایی آسمانی آن می‌شود که کلِّ عالم با خود او، مبدّل به نیلوفر مطلقی می‌شود که به‌تنهایی شکفته‌است. بنابر ذِن، این زمانی است که چی‌یو به‌راستی گل را می‌بیند و گل هم او را. این نمونه‌ی یگانه‌گی کامل، یا دقیق‌تربگوییم، همانیِ کاملِ شناسه‌گر و شناسه، بیننده و دیده‌شدنی است: کلِّ عالم یک گل است، یک گل واقعی که این‌جا مخالف هر تغییر و زوالی است. این‌جا کسی نیست که به آن نگاه‌کند و آن را بستاید، بل‌که گل است که خود را می‌نگرد و مجذوب خویش است. دراین دمِ عالی، حتّا لب به کلمه‌یی گشودن هم خیلی نابجا است. امّا، چی‌یو انسان است، از خیال رهامی‌شود، و زمزمه‌می‌کند «آه! نیلوفر!» لَختی نمی‌تواند سخنی بگوید. مدتی می‌گذرد تا اندیشه‌یی جایی در جان‌اش پیداکند، یعنی این اندیشه که او برای گرفتن آب آمده‌است. حتّا آن موقع هم میل‌ندارد به گل دست‌بزند، چراکه این کار او بی‌حرمتی به گل است. چندین جان پاک نیز نصیبی از این احساس برده‌اند، یکی از آنان، سوْجوْ هِن‌جوْ (۸۱٦ـ۹۰۰)، این واکا را سروده‌است:

اگر ازهم جداشان‌کنم
شاید که دستان‌ام آن‌ها را بیالاید؛
در کشت‌زار رهاشان کن و
مرا بگذار که از سرِ احترام این گُل‌ها را
به تمامیِ بودایانِ گذشته و اکنون و آینده پیشکش‌کنم.

 این اندیشه هرگز در چی‌یو پیدانشد که پیچ گل را باز و دلو را آزاد کند و از

چاه آب بکشد. برای همین بود که نزد همسایه رفت. هایکوُ به‌طور کلی آن‌چه را که در جان شاعر می‌گذرد روشن و صریح بیان‌نمی‌کند. پنداری که شاعر تنها از برشماری ِ چشمگیرترین ِ چیزها که او را متأثرکرده یا به او الهام‌بخشیده پا فراتر نمی‌گذارد. این بر خواننده است که بنا بر تجربه‌های شاعرانه یا شهودهای جان‌اش معنای این‌چیزها را در جامعیّت ِ مشترک آن‌ها بسازد و تعبیرکند. احتمال‌می‌رود که چنین تعبیری همواره متفاوت از مقصود خود ِ شاعر باشد. امّا این چندان مهّم نیست. هایکوُی اصیل درست پیش چشمان ما است، و ما آزادیم که درباره‌ی ارزش هنری ِ آن قضاوت خود را به‌زبان‌آوریم. ما به‌هیچ‌وجه نمی‌توانیم از خود پا فراتر بگذاریم. جان ِ روشن را همه‌چیزی روشن است. وانگهی، بنابر فلسفه‌ی بودایی، جهان ساخته‌ی جان ما است. تا زمانی که هر کدام از ما زنده‌گانی ِ درونی ِ خاصّ خود را دارد چیزی که بشود آن را واقعیّتی مطلقاً عینی خواند وجودندارد. می‌توان‌گفت که این در طبیعت هر هایکوُیی هست و زیبایی ِ هایکوُ را می‌سازد.

چی‌یو با دیدن گل ازخود بی‌خود شد؛ ولی چون به حوزه‌ی دانسته‌گی ِ هر روزی‌اش برگشت، سطلی تو دست‌اش دید و یادش‌آمد برای چی آمده است، بنابراین پیش همسایه رفت. اگر حرکت جان او گِرد محور دیگری به‌جز راه ِ حرکت ِ جان ِ هایکوُاندیش او بود شاید هایکوُی او ترتیب منظم تصورّاتی را با توصیف مفصّل بینش آسمانی او نشان‌می‌داد. امّا در این صورت این دیگر هایکوُی هفده هجایی نبود، چیزی می‌شد در قالب یک قصیده‌ی بلند. چی‌یو در محیط فرهنگ نیاکان خود یک ژاپنی متولدشده‌بود و به‌طبع جز این چاره‌یی نداشت که حال خود را در این هایکوُ، آن‌گونه که به دست ما رسیده، بیان‌کند. هایکوُ طبیعی‌ترین و درخورترین و حیاتی‌ترین قالب شعری است که نابغه‌ی ژاپنی انگیزه‌های هنری خود را در آن تجلّی می‌بخشد؛ و شاید به این دلیل، جان ژاپنی را برآن‌می‌دارد که ارزش هایکوُ را کاملاً درک‌کند. نقّادان بیگانه، چون در این خاک متولدنشده و پرورده‌ی این سنّت فرهنگی نیستند و شیوه‌ی احساس‌شان با شیوه‌ی ژاپنی هم‌ساز نیست شاید درپی‌بردن به روح هایکوُ توفیق نیابند. برای فهم روح ذِن و هایکوُ، آشنایی کامل و تمام با روان‌شناسی و محیط ژاپنی لازم است.

۵

هایکوُی دیگری می‌آوریم که برای فهمیدن آن به شناسایی محیط طبیعی، اخلاقی، هنری و فلسفی ژاپن نیازداریم. این هایکوُ از بوُسون است که در پایان دورهٔ توکوُگاوا(۱۶۱۵-۱۸۶۷)می‌زیست هایکوسرا و نقاش چیره‌دستی بود.

روی ناقوس
نشسته، خواب‌است
پروانه.

اگر تمام آن‌چه را درباره‌ی ناقوس معبد و پروانه، آن‌گونه که برای تخیّل ژاپنی جالب است ندانیم، جنبه‌های گوناگون این شعر به‌آسانی فهمیده نخواهدشد. پیداست که از نظر فصل، آغاز تابستان است، چون پروانه‌ها عموماً در این هنگام از سال بیرون می‌آیند و موضوع تخیّل شاعرانه می‌شوند. پروانه با گل معاشر است و اکنون در زمین معبد که ناقوس آن‌جاست گل هم شکفته‌است. این تخیّل اکنون ما را به دیری کوهستانی، که از شهر بسیار دور است، و به رهروانی که درخود به تفکر پرداخته‌اند، به درختان کهن‌سال، به گل‌های کوهی، و شاید به زمزمه‌ی جویبار می‌کشاند: این‌همه القاکننده‌ی یک فضای آرام روحی است که از کردارهای آز و جدال انسان آشفته‌نیست.

برج ناقوس چندان از زمین دور نیست، و ناقوس طوری قراردارد که در دسترس است و دیده‌می‌شود. از مفرغ سخت است، استوانه‌یی، تیره و سنگین. آن‌گونه که از تیر فروآویخته رمزِ سکون است. چون با چوبی که در حدود ۱۳ سانت قطر و ۱۸۰ سانت یا بیش‌تر طول دارد، و به‌طور افقی نزدیک ناقوس آویخته‌است به لبه‌ی آن زده‌شود، یک سلسله امواج روح‌نواز از آن برمی‌خیزد. این بانگ مخصوص ناقوس معابد ژاپنی است، و گاهی در انسان این احساس پیدامی‌شود که جان آیین‌بودا از این طنین ناقوس در ارتعاش است، خاصه هنگامی که پرندگانِ خسته‌بال پس از کار روزانه به آشیانه‌هاشان بازمی‌گردند.

اکنون در این چارچوب طبیعی و تاریخی و روحی، پروانه‌ی کوچکِ سفیدی را ببینیم که روی ناقوس به خواب رفته‌است. بی‌درنگ این تقابل از راه‌های گوناگون چشم‌گیر می‌شود؛ پروانه موجود کوچک زودگذری است، عمرش از یک تابستان درنمی‌گذرد، ولی او از زنده‌گی تا بالاترین حدّ لذت می‌برد، از گُلی به گل دیگر پَرمی‌کشد و هرگاه که دست‌دهد از گرمای آفتاب فرح‌بخش شادی‌می‌جوید؛ و اکنون می‌بینیم که خوش‌دلانه برلب ناقوس بزرگِ هراس‌انگیزِ معبد، که رمز ارزش جاوید است، به خواب رفته‌است. این حشره از نظر اندازه و شأن، تقابل عظیمی با ناقوس دارد؛ این موجودِ سفیدِ کوچکِ زیبا، ظریف و پَرکشان، از نظر رنگ نیز آشکارا با زمینه‌ی تیره و سنگین مفرغ در تضاد است و همین ایجاد برجسته‌گی می‌کند. هایکوُی بوُسون را حتّا اگر از نظرگاه توصیفیِ محض هم نگاه‌کنیم، به اندازه‌ی کافی شاعرانه است چون‌که به‌طور زیبایی یک چشم‌انداز آغاز تابستان را در زمین دیر کوهستانی تصویرمی‌کند. ولی اگر از این پافراترنمی‌نهاد، فقط قطعه‌یی بود با بیانی زیبا. برخی شاید بیندیشند که شاعر تاحدّی به بازی‌گوشی گرایش داشته‌است که پروانه‌ی خفته‌یی را بر ناقوس معبد می‌نشاند که هر لحظه ممکن‌است رهرو بی‌خیالی آن را بنوازد، و ارتعاش ناگهانی آن بی‌گمان موجود معصومِ کوچکِ بی‌نوا را ترسانده ازجاخواهدپراند. این بی‌خبریِ محض از پیش‌آمدهای خوب یا بد نیز از مختصات زنده‌گی انسان است: ما بر فراز آتش‌فشانی می‌رقصیم که از امکان انفجار ناگهانی آن بی‌خبریم، مثل پروانه‌ی بوُسون؛ و به این دلیل، برخی از هایکوُی بوُسون نوعی هشدار اخلاقی انتظاردارند که آماج‌اش عادات کم‌بهای زنده‌گی ما است. این تأویل ناممکن نیست، چرا که نامعلومیِ سرنوشت همواره با این حیات خاکی همراه بوده و خود به وجود آورنده‌ی همه‌گونه نامعلومی‌های دیگر است، و با محاسبات «علمی»ِ ما نیز ناهم‌سازاست؛ وضع انسان متفکّر امروز دربرابر این نامعلومی و این ایمن نبودن بهتر از پروانه‌ی خفته روی ناقوس معبد نیست. این بازی‌گوشیِ طنزآمیز باید در بوُسون کشف‌شود، البته اگر واقعاً بازی‌گوشی‌یی درکارباشد، جهت‌اش مستقیماً ضدّ خودِ ما است. تفکّری است نشان‌دهنده‌ی بیداریِ آگاهیِ عرفانی.

امّا هایکوُی بوُسون یک روی دیگر هم دارد که بینش ژرف‌تر او را به حیات آشکارمی‌کند. مراد ما شهود او از ندانسته‌گی و بی‌دلی است که با استعاره‌های پروانه و ناقوس بیان‌شده‌است. از نظر زنده‌گی درونی پروانه، آن‌گونه که بوُسون به آن نگاه‌می‌کند، پروانه نمی‌داند که ناقوس جدا از او هستی دارد؛ در واقع از خود خبرش نیست. وقتی که پروانه روی ناقوس به‌خواب‌رفته پنداری ناقوس، بنیاد همه چیز است و جایی است که چیزها آخرین پناه خود را آن‌جا می‌جویند. آیا پروانه، انسان‌وار، ازپیش به «تمیز»[1] نپرداخته‌است؟ پروانه با احساس ارتعاشی که رهرو معبد با اعلام نیم‌روز ایجادکرده از ناقوس جدامی‌شود، و آیا از این که حساب‌اش نادرست ازآب درآمده افسوس‌می‌خورد؟ یا از این بانگ نامنتظر غافل‌گیرمی‌شود؟ آیا ما این‌جا بسی از تعقل انسان را در زنده‌گی ِدرونی ِپروانه، در واقع در زنده‌گانی ِدرونی ِخودمان، و یا درست‌تر بگوییم، در خود ِحیات نمی‌بینیم؟ آیا حیات واقعاً با تحلیلی، که دانسته‌گی ِسطحی ِما را پوشانده، تا این حدّ بسته‌گی ِنزدیک دارد؟ آیا در هر یک از ما حیاتی بسیار عمیق‌تر و پهناورتر از تفکّر عقلی نیست؟ حیات ِدانسته‌ی ما فقط هنگامی معنای واقعی‌اش را دارد که با چیزی بنیادی‌تر، یعنی با ندانسته‌گی[2]، گره‌خورده‌باشد. حال که چنین است، زنده‌گانی ِدرونی که زنده‌گانی ِمعنوی ما است، و در هایکوُی بوُسون چون پروانه نشان داده‌شده، نه چیزی از ناقوس که رمز جاودانه‌گی است می‌داند و نه از بانگ ناگهانی آشفته‌شده‌است. او برفراز خرمن گل‌های خوش‌بوی زیبا که دامن کوهستان را می‌آرایند پَر می‌کشیده‌است؛ اکنون خسته‌است و بال‌هایش آرزومند آرمیدن، چرا که این جسم کوچک را این‌جا و آن‌جا کشیده‌است. ناقوس آرام است، او بر آن می‌نشیند، و از خسته‌گی به خواب می‌رود. در این میان ارتعاشاتی حس‌می‌کند که نه انتظارش را می‌کشید و نه دور از انتظارش بود. چون آن‌ها را در واقعیّت حس‌می‌کند، بی‌هیچ

---

۱. vikalpa. از مفهوم‌هایی است که درباره‌ی آن، یا درست‌تر گفته‌باشیم، از نفی آن در آیین بودا سخن بسیار رفته‌است. می‌توان گفت تمییز یا تمیز، پنداشت ِباطل ِعقل و خیال است.

۲. این «ندانسته‌گی» با روی مثبت ِ«غفلت» در عرفان ما مقایسه‌پذیر است:

اُستُن ِاین عالم ای جان غفلَت است   هوشیاری این جهان را آفت است

دغدغه، هم‌چون پیش، پروازمی‌کند و دور می‌شود، هیچ «تمیز»ی در سر ندارد؛ پس یک‌سره از هر اضطراب و نگرانی و دودلی و تردید و مانند این‌ها آزاد است؛ به عبارت دیگر، زنده‌گی را در ایمان مطلق و آزاد از بیم می‌گذراند. این جان انسان است که پروانه را وامی‌دارد که یک «زنده‌گانیِ تمیز»، یعنی یک زنده‌گی «ایمان کوچک» را زنده‌گی‌کند. هایکوُی بوُسون به راستی از والاترین شهودهای معنوی گران‌بار است.

در کتاب جوانگ زه می‌خوانیم:

«روزگاری من، جوانگ زه، به‌خواب‌دیدم که پروانه‌ام، این‌جا و آن‌جا پَرکشان، پروانه‌ی پروانه. فقط می‌دانستم که پروانه‌ام و در پی خیال‌پروری خویش، و از فردیّت انسانی‌ام هیچ آگاه‌نبودم. ناگهان بیدارشدم، و دیگربار خود را دیدم آن‌جا افتاده. اکنون نمی‌دانم که آیا من در آن هنگام مردی بودم که خواب می‌دیده پروانه است، یا آن که اکنون پروانه‌ام که خواب می‌بیند انسان است. میان یک مرد و یک پروانه لزوماً اشتراکی هست. این را شدن می‌خوانند.»[1]

از معنای اشتراک و شدن می‌گذریم. جوانگ زه، آن گاه جوانگ زه است که جوانگ زه باشد، و پروانه آن‌گاه پروانه است که پروانه باشد؛ اشتراک و شدن اصطلاحات انسانی‌اند، نه درخور جهان بوُسون و جوانگ زه و پروانه.

نوع شهودی که بوُسون در آن هایکوُ عرضه‌داشته درهایکوُی باشوْ درباره‌ی زنجره، نیز، پیدا است:

با مرگی زودرس

بی هیچ نشان

صدای زنجره

بسیاری از نقّادان و مفسّران از این هایکوُ ناپایداریِ زنده‌گی فهمیده‌اند، و ما، که زنده‌گی را چنان‌که باید درنیافته‌ایم، به‌لذّات گوناگون سرسپرده‌ایم

---

۱. ← تاریخ فلسفه‌ی چین، ترجمه‌ی ع. پاشایی، چاپ دوّم، نشر گفتار، ص ۱۴۹.

درست هم‌چون زنجره‌یی[1] که در اوج صدای پُرجیرجیرش می‌خواند و گویی بر آن است که تاجاودان زنده‌گی‌کند. گفته‌اند که باشْوْ در این‌جا با نمونه‌ی آشنا و واقعی به ما هشدار اخلاقی و معنوی می‌دهد. امّا، چنین تعبیری تماماً به شهود بی‌خبری یا ندانسته‌گیِ باشْوْ آسیب می‌رساند. دوازده هجای اوّل، بی‌شک تفکّر انسانی است در ناپایداری زنده‌گی، امّا این تفکّر صرفاً درآمدی است به عبارت آخری، یعنی «صدای زنجره!»: یعنی جیر، جیر، جیر...! تمامی سنگینی هایکوُ در این‌جاست. و این راهی است که زنجره خود را بیان‌می‌کند، ــ یعنی هستی خود را بدین‌گونه به دیگران می‌شناساند،ِ و در حالی که این‌جا چنین چیزی در جریان است، زنجره کامل است و از خود و از جهان خشنود است، و هیچ کس نمی‌تواند با این واقعیت مخالف باشد. از دانسته‌گیِ انسانی و تفکّر ما است که تصور ناپایداری در زنجره، که گویی از سرنوشت نزدیک خود آگاه‌نبود، عرضه و اظهارمی‌شود. امّا زنجره، نه از نگرانی‌های انسان چیزی می‌داند، و نه نگران زنده‌گی کوتاه خویش است که شاید با سردترشدن روزها در هرلحظه پایان‌یابد. تا هنگامی که می‌تواند بخواند زنده‌است، و تا در این‌جا زنده‌است زنده‌گی‌اش جاوید است، از دغدغه‌ی ناپایداری چه حاصل؟ زنجره شاید از این که ما غم فردای نیامده را می‌خوریم به ما بخندد.

---

۱. به ژاپنی: سِمی semi. شاید بتوان، با توجه به صدای زنجره، این واژه را، از نظر آوایی، اسم صوت دانست.



۴. قله ی فوُجی

هایکوُ و شعر ذِن‌رین

ذِن‌رین‌کوُشو[1] کتابی است گردآورده‌ی اِی‌چوْ[2]. جُنگ یا مجموعه‌ی سخنان کوتاهی است که از کتاب‌های گوناگون فراهم‌آمده و دربردارنده‌ی نوشته‌هایی از ذِن، از سوتره‌های بودایی، از نوشته‌های کنفوسیوسی، مثل لیوُن یوُ یا سخنان[3] کُنفوسیوس، از آثار فیلسوفان دائوی، و از شعرهای شاعرانی چون توْئن‌می، توهو، ریتای‌هاکوُ، هاکوُراکوُتن، و دیگران.

رهروان ژاپنی در دیرهای ذِن، هم در گذشته و هم امروز، این جُنگ را بسیار می‌خوانند و به‌کارمی‌برند. این رهروان هر سخنی را که به نظرشان گشاینده‌ی مشکلی یا کُوانی koan است ــ که استاد به آن‌ها داده ــ انتخاب‌می‌کنند. حتّا نگاه کوتاه و گذرایی به ترجمه‌ی نمونه‌هایی از این مجموعه ارتباط عمیق هایکوُ را با آن‌ها نشان‌می‌دهد:

آینه‌ی شکسته دیگر نقشی نخواهدنمود؛
گُل‌های فروریخته به شاخه بازنمی‌گردند.

مقایسه کنید با این شعر موری‌تاکه:

گل‌برگِ فروریخته آیا
به شاخه‌اش باز تواندپَرید؟
نه، پروانه بود آن.

---

1. Zenrinkushū .
2. Eichō درگذشته به‌سال ۱۵۷۴.
3. Lün yu که در زبان‌های اروپایی به انالکت‌ها معروف است.

بهار که‌بیاید مهمانان بی‌شماری از این معبد بهره‌خواهندبرد؛ گُل‌ها که فروبریزند، تنها رهروی می‌ماند که دروازه را می‌بندد. مقایسه کنید با:

شکوفه‌های گیلاس فروریخته‌است.
معبد ِنِن‌جوجی
دیگربار خاموش‌است. (ئونی‌تسوُرا)



گُل‌ها فرو می‌ریزد:
دروازه‌ی بزرگ ِمعبد را می‌بندد و
می‌رود. (بون‌چوْ)



شکوفه‌های گیلاس فروریخته‌است،
معبد
از میان ِشاخه‌ها. (بوُسون)

هم چنین مقایسه کنید با:

ابر ِشکوفه‌های گیلاس.
ناقوس،
اوُئه‌نو است؟ آساکوُسا است؟ (باشوْ)

در نمونه‌های زیر که از این مجموعه انتخاب‌شده می‌توان دیدگاه ذِن ر درباره‌ی جهان در راه ِاز شعر ذِن به هایکوُ دید.

قطرات ِباران بربرگ ِباشوْ (=موز) صدامی‌کند،
این‌ها امّا نه اشک‌های اندوه
که تنها هراس ِکسی‌است که به آن‌ها گوش‌می‌دهد.



صدای سیل ِکوهستان از دهانی بزرگ است؛
خطوط ِتپه‌ها، آیا تن ِپاک ِبودا نیست؟



آن[1] به شمشیری بُرّا مانَد، که خود را نتواند برید،
به کردار چشمی که می‌بیند، امّا خود را نمی‌تواند دید.

☐

کلمات چیزی به مرد نمی‌فهمانَد؛
مردی باید فراچنگ آری که آن‌ها را بفهمد.

☐

توانایی ِ پانهادن بر تُهیای ِ بزرگ را
گاوآهنی باید که عرق بریزد.

☐

آن[2] ببر را مانَد، با شاخ‌های فراوان امّا؛
گاو را مانَد، بی‌دُم است امّا.

☐

دیدار ــ دو دوست به‌قهقهه می‌خندند.
در جنگل، برگ‌های فروریخته فراوان است.

☐

خروس ِ سحری در شام‌گاه آوازمی‌دهد.
خورشید در نیم‌شب تابان است.

☐

آواز ِ چشمه از پس ِ نیم‌شب؛
رنگ ِ تپه‌ها در غروب ِ آفتاب.

☐

فریاد ِ بوزینه‌گان در جنگل ِ انبوه می‌پیچد؛
عکس ِ غازهای وحشی در عمق ِ زلال ِ آب می‌افتد.

☐

خروس ِ چوبی نیم‌شب بانگ برمی‌دارد؛
سگ ِ بوریایی به آسمان ِ صاف می‌لاید.

---

۱. یعنی، حیات.
۲. یعنی، حقیقت.

□

کوه‌ها و رودها، سراسرِ زمین، ـــ
همه ذاتِ بودن را آشکارمی‌کنند.

□

باد می‌ایستد، گُل‌ها امّا هم‌چنان فرومی‌ریزند؛
مرغی می‌خوانَد، و کوه هم‌چنان رازِ بیش‌تری را نگاه می‌دارد.

□

آب‌ها همه ماه را درخود دارند؛
نه کوهی که گِرداگردش را ابر گرفته‌است.

□

چون پا در جنگل می‌گذارد، او[1] پَرِ علفی را آشفته‌نمی‌کند؛
چون پا در آب می‌گذارد، موجی برنمی‌انگیزد.

□

یک سخن همه‌ی جهان را تعیین‌می‌کند؛
یک شمشیر آسمان و زمین را آرام‌می‌کند.

□

آلوبُن،[2] که اندک‌اندک رو به ناتوانی می‌رود، چندان از بهار با خود ندارد؛
باغ امّا پهناورتر است و ماهِ بیش‌تری را نگاه‌می‌دارد.

□

درخت، زورِ تنِ باد را آشکارمی‌کند و
موج سرشتِ معنویِ ماه را.

□

---

۱. یعنی، شاعر.

۲. در سراسر این کتاب مراد از "آلو"، اوُمه ume است (به انگلیسی plum و به لاتینی prunus) که انواع آلوزرد و آلوسیاه و آلوچه و گوجه را شامل می‌شود. البته اوُمه را خود باید گونه‌یی از این آلوها دانست.

بیرون رو، و شاکیه‌مُونی[1] را ببین:
به خانه رو، و میروکُو بُودا[2] را ببین.

□

از روزگارِ کهن دو راه نبود؛
رسیده‌گان همه یک راه رفته‌اند.

□

آب اگر بکشی
می‌پنداری که کوه‌ها در حرکت‌اند؛
بادبان اگر بکشی
می‌پنداری که پرت‌گاه‌ها می‌گذرند.

□

در فضای پهناور نه پیش هست و نه پس؛
راهِ پرنده، شرق و غرب را ازمیان برمی‌دارد.

□

تنها تیزیِ درفش را دیدن؛
چارگوشه‌گیِ اسکنه‌ی سنگی را نشناختن.

□

امشب بودا به نیروانه رفت؛
به هیزمی می‌مانست که پاک سوخته‌باشد.

□

یک برگ، یک شاکیه‌مُونی؛
یک مو، یک میروکُو.

□

برای حفظِ حیات، باید آن را نابودکرد؛
چون پاک نابودشد، برای نخستین‌بار می‌توان آسود.

---

۱. Shakyamuni یا دانای قبیله‌ی شاکیه، مقصود همان بودای تاریخی است.
۲. Miroku، شکل ژاپنیِ واژه‌ی سنسکریت Maitreya (مای‌تری‌یه)است که در آیین بودا او را بودای آینده دانسته‌اند. شکل چینی این نام می-لو-فُو (Mi-lo-fu) است.

□

درمیانِ باران، خورشیددیدن و

از اعماقِ آتش، آبِ زلال برآوردن.

□

چون ماده‌گاوِ کای‌شوو برگ‌های توت را بخورَد،

شکمِ اسبی در تکی‌شوو بادمی‌کند.

□

خورشید و ماه را در آستین و

جهان را در کف داشتن.

□

اگر آن را از خود نگیری

درپی‌اش کجا خواهی‌رفت؟

□

آبی که گاو می‌خورَد شیر می‌شود،

و آبی که مار می‌خورَد، زهر می‌شود.

□

کلماتِ بسیار، فضیلت را می‌آزارد؛

بی‌کلامی مؤثرتر است.

□

هرچند با یکدیگر به یک نرده تکیه‌داده‌ایم

رنگِ کوه‌ها امّا یک‌سان نیست.

□

چه خوش است این که تمامِ تنِ کان‌نون[1]

داخلِ علف‌های وحشی می‌شود!

□

---

۱. Kannon شکل ژاپنیِ کلمه‌ی چینی Kuan-yin (گوان-یین) است که در آیین بودا او را بوداسفِ (بُدی‌سَتْوَه) مهر و هم‌دردی و عشق می‌دانند. او در آغاز مذکّر بود امّا رفته‌رفته او را در هنر بودایی در شمایل زنانه تصویرکرده‌اند.

هرگاه که پَرِ علفی را می‌گیری
چنان‌اش گیر که یکی بودای زرینِ پنج‌متری را.

□

تپه‌های آبی، تپه‌های آبی‌اند؛
و ابرهای سفید، ابرهای سفیدند.

□

سخنان را نخوانده
چه‌گونه می‌توانی معنای ذِن را بدانی؟

□

کاشتن گُل برای آن است که پروانه‌ها به سوی‌اش بیایند،
داروُما[1] می‌گوید «نمی‌دانم».

□

نه گرما، گرم‌شدن را چشم‌به‌راه خورشید می‌مانَد
و نه باد، سردشدن را چشم‌به‌راه‌می‌مانَد.

□

هیچ چیز پنهان نیست؛
از دیرباز همه چیز چون روز روشن‌بوده‌است.

□

کاج‌های پیر سخن از فرزانه‌گیِ آسمانی می‌گویند.
پرنده‌ی پنهان، حقیقتِ جاوید را آشکارمی‌کند.

□

دیدن را، آن‌ها نمی‌بینند؛
شنیدن را، آن‌ها نمی‌شنوند.

□

تنها یک ماده‌گیِ شکوفه‌ی آلو
و سه هزار جهان از آن عطرآگین‌است.

---

۱. Daruma شکل ژاپنی و کوتاه‌شده‌ی بُدای داروُما است (به چینی: پو-تی-دا-مو) که شکل اصلی سنسکریت آن بُدی‌دَرمه است؛ او را بنیادگذار ذِن در چین دانسته‌اند.

□

چوبْدست ِ اُوم‌مون بسیار کوتاه‌است،

و چوبْدست ِ یاکُوسان[1] بسی بلند.

هر مردی در زیر ِ پای خویش

به اندازه‌ی کافی جا دارد که برآن به تفکر بپردازد.

اگرش نکُشی،

بخواهدت کُشت.

□

شاید بخواهی بدانی که گُل‌ها از کجا می‌آیند،

امّا توکُون /خدای بهار/ هم خود نمی‌داند.

□

اگر مرد ِ بینایی را در راه ببینی

نه باکلام به او سلام‌کن، نه با سکوت.

□

چه هنگام تأثیر ِ دو سویه‌ی هست و نیست اثبات می‌شود،

دانایان نیز خود نمی‌دانند.

□

آب ِ پیشین، و آب ِ ازاین‌پس

اکنون و تا جاودان روان‌اند و

یک‌دیگر را دنبال‌می‌کنند.

□

آن‌چه نوشته‌می‌شود از روزگاران ِ بسیار پیش است

امّا دل، هر سود و زیانی را می‌شناسد.

□

جایی نیست که جان را آن‌جا بجوییم؛

به ردّ ِ پای مرغان ِ آسمان مانَد.

---

۱. اُوم‌مون و یاکُوسان دو تن از پیران ذن‌اند که در موندوهاشان رمز چوبْدست را به‌کاربرده‌اند.

آرام‌نشستن و کاری‌نکردن[1]
بهار فرامی‌رسد، علف‌ها به‌خود می‌رویند.

□

بالا، نه آجری که سر را بپوشاند؛
پایین، نه بندِ انگشتی خاک که پا بر آن بگذارد.

□

زبان می‌خواهد بگوید، امّا کلمات ناپدیدمی‌شوند؛
دل می‌خواهد با دیگران بیامیزد، امّا اندیشه‌ها محومی‌شوند.

□

اگر می‌خواهی راهِ فرازِ کوه را بدانی
باید از مردی بپرسی که در آن آمدوشد می‌کند.

□

تو فقط باید هست را از معنا خالی‌کنی.
و نیست را واقعی نگیری.

□

خَسی که به بالا می‌پرد آسمان را تیره‌می‌کند؛
ذره‌یی غبار، زمین را می‌پوشاند.

□

آیا چیزی هست که با پوشیدن و خوردن مقایسه‌پذیر باشد؟
فراسوی این نه بودایی هست و نه بوداسَفی.

□

آیینِ حقیقیِ گنجِ چشمِ چنین‌رفته[2]، —
به دو آینه ماند در برابرهم.
آن را نمی‌توان با اندیشه یافت؛
بی‌اندیشه، نیزهم ، نباید در پیِ آن بود.

---

۱. اصل wu-wei یا بی‌کنشی است در مکتب دائو.

۲. Tathāgata یا چنین‌رسیده. به ژاپنی نیورایی (Nyorai)، یکی از صفاتِ بودا است، امّا در شاخه‌ی مهایانه‌ی آیین بودا چنین‌رفته کسی است که از چنینی آمده و به آن رفته‌باشد.

آن را نمی‌توان با کلام آفرید؛
با سکوت نیز در آن رخنه نمی‌توان‌کرد.

□

نه غازها می‌خواهند عکس‌شان در آب بیفتد،
و نه آب در این اندیشه است که عکس‌شان را نگاه دارد.

□

مِهی که فرو می‌آید با اردک‌های وحشی پروازمی‌کند،
آب‌های خزان با آسمان هم‌رنگ‌است.

□

درختِ پیر بر امواج تکیه‌می‌دهد، تصویرِ سردش مـی‌جنبد؛
مِه روی علف‌ها پرسه‌می‌زند، خورشیدِ شام‌گاهی محومی‌شود.

□

اگر باور نداری به مهرماه نگاه‌کن، به آبان نگاه‌کن،
چه‌گونه برگ‌های زرد می‌ریزند، و کوه‌ها رودها را پُرمی‌کنند.

□

فرازِ شاخه‌های عریانِ هزارتپه، آسمانی پهناور و دور؛
بالای راهِ رود، یکی ماهِ درخشان.

□

آن‌گاه که بودا آهنِ[1] نیم‌بِدَستیِ[2] خود را بیرون انداخت،
نخستین بار بود که شمشیرها و نیزه‌های جهان شناخته‌شد.

□

به آن‌جا رفتم و بازآمدم، چیز خاصّی نبود:
کوهِ رو[3] پوشیده در مِه، سِکّوْ[4] در مِهِ کامل.[5]

---

۱. یعنی، زبان.
۲. هر بِدَست، یا بَدَست، یک وجب است.
۳. به ژاپنی: Ro، به چینی: لو Lu.
۴. به ژاپنی Sekkō، به چینی: جه Che.
۵. ترجمه‌شده از ر.ه. بلایت، هایکوُ ج ۱، ص‌های ۱۰-۲۳.

رِنگا

از دیر زمان در ادبیات ژاپنی دوگونه شعر هجایی بوده‌است، شعرهای بلند و شعرهای کوتاه که واکا یا تانْکا[1] خوانده‌می‌شود. در آغاز عصر میلادی، شعرهای کوتاه را دو شاعر با هم می‌ساختند، یکی ۵، ۷، ۵ هجا را و دیگری ۷، ۷ هجا را. بعدها در قرن چهاردهم میلادی از چهارده هجای آخری تانکا، «هایکوُ» به‌وجودآمد. در دفتر هشتم مان‌یوْ- شوو نمونه‌هایی از این گونه شعرهای کوتاه زنجیری آورده شده‌است. شعرهای زنجیری بلند، در بخش آخر دوره‌ی هِی‌آن (۷۸۱-۱۱۸۴) پیداشد، و در بخش نخست دوره‌ی کاماکوُرا (۱۱۸٦-۱۳۳۹) رواج یافت. دو مکتب پیدا شد، یکی جدّی یا اوُشینا و دیگری طنزآمیز یا موُشینا. مکتب موشینا نام های‌کای رِن‌گا، یا های‌کای را، که به معنای شعرهای زنجیری طنزآمیز است، به ساخته‌های خود داد، و این کلمه درباره‌ی هر گونه شعر و تمرین‌های شاعرانه‌ی از این نوع به‌کاربرده‌می‌شد. دو شاعر، یکی سوْکان (۱۴٦۵-۱۵۵۳) و دیگری موری‌تاکه (۱۴۷۳-۱۵۴۹) پدیدآورنده‌گان های‌کای رِن‌گا هستند که این خود خاست‌گاه بی‌واسطه‌ی هایکوُ است. لغت «هایکوُ» ترکیب های‌کای و هوکوّ است، که نخستین شعر از شعرهای زنجیری بلند است. گاهی های‌کای در معنای هایکوُ به‌کاربرده‌می‌شود، و برخی هم هنوز هوکوّ را به‌کارمی‌برند.

اینک شرح کوتاهی از چه‌گونه‌گی پدیدآمدن هایکوُ از شعر ۳۱ هجایی واکا یا تان‌کا. این کار از طریق رِن‌کوُ صورت گرفته‌است.

در عصر مان‌یوْ- شوو ازنظر هجا، سه گونه شعر، رواج‌داشت: چوْکاکه ۵،

---

۱. Tanka یا Waka. سی‌و‌یک هجا دارد.

۷، ۵، ۷، ۵... ۷ هجا داشت و تان‌کا یا واکا که ۵، ۷، ۵؛ ۷، ۷ هجا؛ و سِدوْکا هم ۵، ۷، ۷ هجا. از این سه، تان‌کا یا واکا درباره‌ی موضوعات جنگ و عشق، و همه‌ی جنبه‌های زنده‌گی انسانی سروده‌می‌شد. در قرن دهم، تغییری پیداشد. شعرها هوشمندانه‌تر شد و پرداخت بیش‌تری یافت، و نامستقیم‌تر از شعرهای کهن گشت. اما یک حالت کلی غنایی و یک حدیث نفس در آن هست که احساس‌های شاعرانه را بیان‌کند.

سپس می‌رسیم به رِنْ‌کوُ یا رِنْ‌گا، یعنی شعرهای زنجیری، که ساخته‌ی مشترک چند شاعراست و در آن‌ها طنز و بازی‌گوشی و تصنع بیش‌تری به‌کار رفته‌است. مردم به رِنْ‌کوُ رو می‌آوردند چون آسان‌تر از واکا، و چیزی آزاد و آسان در آن‌ها بود، که این‌خود یکی از نشانه‌های هایکوُ است. رِن‌کوُ در دوره‌ی مُوروماچی (۱۳۹۲ - ۱۴۹۰) به‌اوج‌رسید؛ سوْگی بزرگ‌ترین روشن‌گر این گونه شعر بود. واکا به‌تدریج به جست‌وجوی یووگِن، که لطافتی اسرارآمیز است، و سِی‌جاکوُ، که آرامش روح است، برآمد. ولی هنوز به کلمات بسته‌گی داشت تا اثر خاص خود را به وجود آورد و همین سبب‌می‌شد که اغلب به ابهام بیش‌تر دچارشود. هدف‌های واکا و رنْ‌کوُ مختلف نبود، امّا حقیقت این بود که رِن‌کوُ دو یا چند شاعر و دو بخش داشت: بخش اوّل ۵، ۷، ۵ هجا و بخش دوّم ۷، ۷ هجا. این دو بخش مخالف یک‌دیگر بودند و همین سبب روشنی فضا و استقلال آن‌ها شد و نیز در هر یک از آن دو به یک نیاز بِه ایجاز انجامید. نکته‌ی دیگر آن که این تقسیم‌بندی، رِن‌کوُ را بیش‌تر به توصیفی و عینی‌شدن متمایل‌کرد تا به غنایی و ذهنی‌شدن، زیرا که هم‌سانیِ حالت، دشوارتر از شباهت موضوع و مضمون است. دیگر آن که رن‌کو به خلاف واکا که خاست‌گاهِ درباری داشت، کار رهروان و مرتاضان بود و این درنهایت به هایکوُ رنگ بودایی و طعمی اندک بدبینانه و گریز از جهان داد، و نیز حالت یک «ناظر» منفی را درباره‌ی جهانی که هرگز آن را از دست نداده‌است.

پس از سوْگی، رِن‌کوُ اصالت و قدرت خود را ازدست‌داد؛ قواعد آن بیش‌تر و پیچیده‌تر شد. در زمان سوْکان (۱۴۶۵ - ۱۵۵۳) مصالح جدیدی به‌کارگرفته‌شد، مثل کلمات روزمره، اندیشه‌های نامنتظر، تناقضات صورت و ماده، عناصر عقلی و طنزآمیز، که سرانجام «معنای» هایکوُ را از واکا جداکرد.

در زمان ِنی‌توکوُ (۱۵۷۰-۱۶۵۳) رِن‌کوُ یا های‌کای هنوز آزادتر شده، بیش‌تر بازی‌های هوشمندانه‌ی باکلمات بود مثل جناس و مانند این‌ها. به خلاف این، مکتب دان‌رین که به همت سوْیین (۱۶۰۴-۱۶۸۲) پیداشد می‌کوشید این طنز را بیش‌تر روحی‌کند تا لفظی. هنگامی که شعر نیاز به جان تازه‌یی داشت، ئونی‌تسوُرا و باشوْ پیداشدند. باشوْ تمام عمر رِن‌کوُ یا های‌کای نوشت.

مناسب‌ترین قواعد رِن‌کوُ این‌ها است: هوکّوُ، ۵، ۷، ۵ هجا با شعر شروع که یک فصلْ‌واژه با خود دارد. شعر دوّم، ۷، ۷ هجا، که احساس هوکّوُ را کامل‌می‌کند؛ امّا شعر سوم، با ۵، ۷، ۵ هجا، شعر را به حوزه‌ی جدید تجربه یا تخیّل شاعرانه می‌برد. فصل می‌تواند در شعر آغازین باشد، یا بسته به میل شاعران، تغییرکند، امّا چند قانون بر آن حکم‌روایی دارد.

یک نمونه از زنجیره‌ی شعرهایی می‌آوریم که در سال ۱۶۹۰، چهار سال پیش از مرگ باشوْ، او باکیورایی، بون‌چوْ، و شی‌هوْ یا فوُمی‌کوُنی ساخته‌اند. بعدها بون‌چوّ و کیورایی آن را در جُنگی به نام بارانیِ بوریاییِ بوزینه منتشرکردند. در این مجموعه هایکوُ، رِن‌کوُ، و سفرنامه‌یی از باشوْ به چاپ رسیده‌است. این رشته رِن‌کوُ معروف است به نخستین باران زمستانی. یادآورمی‌شویم که این چهار شاعر باهم می‌نشستند و شعر می‌گفتند. این شعرها به طومار مصوّری می‌ماند که آرام‌آرام در برابر ماگشوده‌شود. این‌جا چهار شعر از ۳۶ شعر این مجموعه را می‌آوریم همراه با یک توضیح کوتاه.

کیورایی: **پرهایش را**
به منقارِ خویش می‌آراید کورکور
در نخستین بارانِ زمستانی.

باشوْ: **نفسِ تُندباد بر برگ‌ها می‌وَزد؛**
آن‌ها خاموش‌اند.

بون‌چوْ: **با پاچامه‌ی ِخیس**
پگاه،
از رود می‌گذرد.

شی‌هوْ: یکی کمانِ خیزرانی
گورکن را تهدیدمی‌کند.

اینک توضیح کوتاه چهار شعر بالا.

هوکّوُ پرهای‌اش را
زمستان: به منقارِ خویش می‌آراید کورکور[1]
در نخستین بارانِ زمستانی.

در این‌جا «پر» تأکیدمی‌شود نه پرنده‌ی کورکور. او پرهای‌اش را که از باران خیس‌شده می‌آراید.

شعر جنبی نفسِ تُندباد بر برگ‌ها می‌وزد؛
زمستان: آن‌ها خاموش‌اند.

این شعر چشم‌انداز پشت سر کورکور را پُرمی‌کند، و همین سبب‌می‌شود که پرنده برجسته‌گی پیداکند.

شعر سوّم[2] با پاجامه‌ی خیس،
آمیخته: بامدادان،
از رود می‌گذرد.

در دو شعر اوّل و دوّم، تصویر جنگلی را می‌بینیم با شاخه‌های عریان و کورکورِ تنهایی که در باران روی شاخه‌یی نشسته‌است. تا این‌جا مردی در تصویر نبود، امّا یک روستایی از رود می‌گذرد، بی‌اعتنا به آن که شلوارش خیس‌شده‌است. از نظر دستوری این شعر را ناقص دانسته‌اند، چراکه به تغییر موضوع انجامیده‌است.

شعرچهارم یک کمانِ خیزرانی
آمیخته: گورکن را تهدیدمی‌کند.

---

۱. برخی فاعل «می‌آراید» را باران زمستانی فهمیده‌اند.

۲. «آمیخته»، یعنی که شعر فصل خاصّی ندارد.

اغلب نزدیک بیشه‌ها یا لب کشت‌زارها کمانی می‌آویزند که حیواناتی مثل گورکن و گوزن و گراز را بترسانند. این کمان یک جور مترسک است، البته یک مترسک خرافی، به این معنا که ساخته‌ی خیال برزگر است. کمان نزدیک رودخانه‌یی است که برزگر بی‌نوا از آن می‌گذرد.

همه‌ی ۳۶ رِن‌کوُیی که به‌نام نخستین باران زمستانی در جُنگ بارانیِ بوریاییِ بوزینه آمده به همین ترتیب با هم بسته‌گی پیدامی‌کنند.

هایکو از هفده هجا ساخته‌می‌شود در سه بخش، به این شکل: ۵، ۷، ۵ هجا، و در آغاز ۱۷ هجای اوّل از ۳۱ هجای تانْ‌کا یا واکا بود[۱]. چنان‌که پیش از این گفته‌شد، در قرن چهاردهم بود که هایکوُ نخستین بار از چهارده هجای دوّم واکا (۷، ۷) جدا شد. امّا واژه‌ی «هایکوُ» به معنای شعر مستقلِ ۵، ۷، ۵ هجایی در اواسط قرن هجدهم به‌کاربرده‌شد. پیش از این دوره، هایکوُ به معنای شعرهای ۵، ۷، ۵ و یا ۷، ۷ هجایی یعنی های‌کای رِنْ‌گا بود. کی‌کاکوُ در پیش‌گفتار میناشی‌گوُری، منتشرشده در سال ۱۶۸۳ آن را به‌کاربرد. دلیل‌های تغییر «هوکّوُ» به «هایکوُ» این‌ها است: تمایل به مشخّص‌کردن یک انقلاب در ذوق، تاحدّی بازگشت به سلیقه‌ی (خوب) بوُسون؛ نشان دادن استقلال شعر.

هایکوُ نه قافیه دارد، نه وزن، و نه در خواندن آن فراز و فرودی در آهنگ دیده‌می‌شود، روی‌هم‌رفته هیچ شرط عروضی و قافیه‌سازی ندارد، امّا از نوعی نقطه‌گذاری شاعرانه به نام کی‌رجی بهره‌می‌برد که توضیح آن برای ما که این‌جا سروکاری با متن ژاپنی این شعرها نداریم سودی‌ندارد. بسیار کم پیش‌می‌آید که هایکوُ را به آواز بلند بخوانند. هایکوُ را با آن خط خوش‌نمای ژاپنی، که خود «نقشینه»‌های زیبایی است، فقط بایددید.

اینک دو هایکوُی کهن که تا زمان شیکی به‌غلط هوکّو خوانده‌می‌شد:

---

۱. به این شکل: ۵، ۷، ۵؛ ۷، ۷ هجا.

توفان
به جست وجوی
شکوفه‌های پراکنده می‌رود.   (فوُجی‌وارا سِدای‌ئه)

شکافی در ابرها،
که از آن برف فرومی‌بارد
بر کوهستان‌های دوردست.   (سِن جوُن)[1]

1. خلاصه‌شده از تاریخ هایکو، ج ۱، ص‌های ۳۹-۴۵ و هایکو، ج ۱ ص‌های ۱۰۵-۱۲۶.

اصطلاحات فنّی

هایکوُ اصطلاحات فنّیِ فراوانی دارد که تعریف و توضیح آن‌ها دشوار است، چرا که به روابط ظریف یا حالات پیچیده‌ی جان اشاره‌می‌کند. از سوی دیگر، خود لغات از نظر معنا تغییرکرده و معنایی که امروزه دارد متفاوت از معنای صد یا هزار سال پیش آن‌هااست.

پیش از این با اصطلاحاتی چون سابی، وابی[1]، و یووگِن[2] آشناشده‌ایم. اینک چند اصطلاح مهم دیگر.

۱. آواره aware نه کاملاً غم است و نه کاملاً دردِ حسرت و غربت به معنای معمولی آن، یعنی اشتیاق بازگشت به گذشته‌ی دل‌خواه. آواره، بازتاب گذشته‌ها است و آن‌چه محبوب بوده‌است، و به آن‌ها طنینی می‌دهد چون آواز هم‌سُرایان در کلیسایی بزرگ:

هیچ‌کس در حصارِ فوها زنده‌گی‌نمی‌کند؛
چارطاقی رهاشده؛
تنها بادِ خزانی برجاست و
مَدِّ شام‌گاهی؛
اندیشیدن به چیزهای گذشته
چه دور است.

---

۱. ← ع. پاشایی، ذِن چیست؟ ص‌های ۱۲۰-۱۲۸، ونیز همین کتاب.
۲. در همین کتاب، فصل «زلال ذن در آبگینه‌ی هایکوُ»، بخش ۴.

آواره لحظه‌ی بحرانی میان دیدن نپاینده‌گی و ناپایداری جهان است با اندوه و افسوس، و دیدن آن است به شکل تُهیای بزرگ:

رود خود را پنهان‌می‌کند
در علف‌هایِ
خزانِ وداع‌کننده.



برگ‌ها فرومی‌ریزند،
برهم‌می‌افتند؛
باران از پسِ باران می‌بارد.

آن لحظه‌ی گذر درست همان «گذشتن» است در این هایکوُی ایسّا که در مرگ فرزند خردسال‌اش گفته‌است:

این جهان شبنمی ـــ
شاید شبنمی باشد،
و هنوز ـــ و هنوز ـــ

۲. شیوری shioriِ. بنابر توضیح کیورایی، شیوری مشتق است از *shioru*ِ، به معنی آمیختن، که بیان نوعی فریبنده‌گیِ رقت‌انگیز است در جان نگرنده و در شکل شعر، نه در موضوع آن.

۳. هوسومی hosomiِ، یعنی باریکی و ظرافت، و با یووگِن - که شعریّت شعر است - بسته‌گی نزدیک دارد، مانند شیوری که کماپیش با سابی بسته‌گی دارد.

۴. شی‌بوُمی shibumiِ، مزه‌ی گس است در برابر مزه‌ی شیرین. از این‌رو معنایی ضد احساساتی‌بودن و هیجانی‌شدن و عشق خیالی را می‌رساند. ریاضت اندکی متفاوت از آن است، چه شی‌بوُمی فریبنده‌گی خاص خود را دارد؛ ریاضت به خود آزاری نیز ربط‌می‌یابد، حال آن که شی‌بوُمی، و وابی فقط به آن می‌ماند. از نظر زیبایی‌شناسی هم ناتوانان از توانایان، زن از مرد، و شب از روز نیرومندتراند. این را در شعر باشوْ می‌توان‌دید:

خوب که نگاه کردم
نازُونا را در کنارِ پرچین
شکفته یافتم.

۵. شی‌بوُمی گاهی با ئیکی iki همراه است، ولی با آن هیچ بسته‌گی واقعی ندارد. ئیکی لطافت (جنسی) است که خودداری و بازداشته‌شده‌است، امّا نه به قصد جلوه‌گری و جلب توجّه. شی‌بوُمی کاملاً غیرجنسی است، فرورفته در سرشت خود، یا اگر نه، بیش‌تر از خود می‌راند تا آن که به خود بکشد. میان شی‌بوُمی و ئیکی مویی فاصله‌است.

۶. اُوشین ushin، هرگاه ذهنی باشد صمیمیت احساس است و هرگاه عینی یا بیرونی باشد، زیبایی متعالی است.[۱]

---

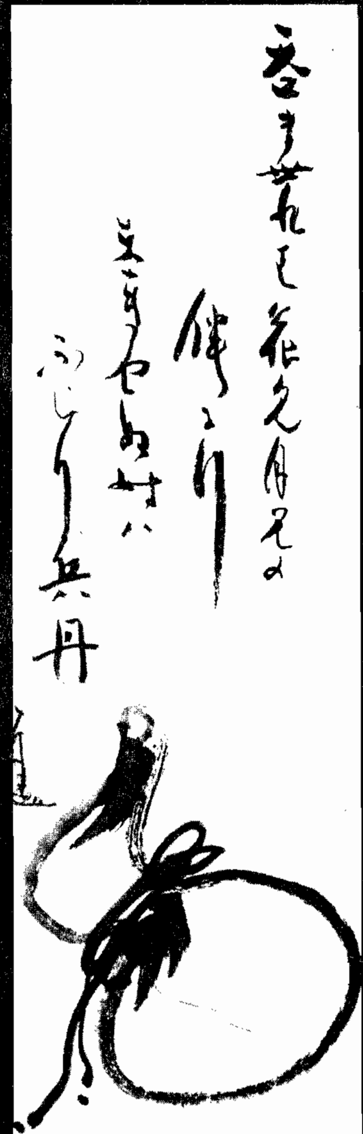
۱. مختصرشده از دیباچه‌ی تاریخ هایکو، ج ۲، ص‌های VII-XI.

هایکوُ

شعر ژاپنی

شعری از این‌دست اگر برآنی که بگویی،
نخست باید جانی از این‌دست را درخورباشی؛
نقشی بدین‌گونه اگر بر آنی که بنگاری،
نخست باید نقشی از این‌گونه را اندریابی.[1]

۱. ئیشّوو میوُرا و روُث فوُلر ساساکی، ذن کوان، ص ۱۱۸.



۵. کدو قلیانی

پیش از باشو

سوْگی

راه ِکوهستانی:
غازهای وحشی در ابرها
و آواز اردک‌های کاکُلی در درّه‌ی تنگ.

[پنداری کوره‌راه ِکوهستانی این احساس را در آدمی به‌وجودمی‌آورد که در فاصله‌یی یکسان از آسمان و زمین ایستاده‌است: نه زمینی ِزمینی است، و نه آسمانی ِآسمانی. یا در این نقطه می‌تواند پیوند مشهودی میان زمین و آسمان باشد. به سخن دیگر: این پیوند جاودانه‌است، گیرم برای درک آن می‌باید به نقطه‌یی در میان راه صعودکرد.]

دیری چشم به راه‌مان می‌گذارد،
بااین‌همه چه زود فرومی‌ریزد
روح ِشکوفه‌های گیلاس!

[چشم‌انتظاری ِآینده... حسرت‌خواری ِگذشته... لحظه‌ی شاد وصال سخت کوتاه و دمدمی‌است و تازه آگاهی به این نکته، آن لحظه‌ی کوتاه شادی را نیز به دریغی دردناک مبدّل‌می‌کند.]

آیا شکوفه‌های گیلاس را روحی هست؟ ما را جرأت انکار این نیست، و الا تابع نظریه‌ی مکانیسم و مسأله‌ی «تصادف» در طبیعت خواهیم‌بود.

بید
ژاله‌ی سحری را می‌روبد
از علف‌های سراسر ِراه.



ای زنبق‌ها، ای زنبق‌ها!
از رحیلِ آن کسان اندیشه کنید
که امروز در شما می‌نگرند!

آیا این گُل‌های کنار جوی و زیر پل، به‌راستی به تحسین آنان که از کنارشان می‌گذرند اعتنایی نمی‌کنند؟

تُندبادهای توفانی!
باگیلاس‌های کوهی مگویید
که تابستان فرارسیده‌است.

سرانجام گیلاس‌بنان کوهی شکوفه کرده‌اند. شاعر نمی‌خواهد تندبادهای اواخر بهار به آن‌ها بوَزد و آن‌ها را فروبریزد.

صدای ِ آب.
آیا باران‌های تابستانی
پایان یافته؟

تا این هنگام تنها صدا، صدای باران بود. اکنون آواز جریان آب به گوش می‌رسد؛ شاید باران پایان یافته‌باشد.

[طبیعت، تسلسل اشکال و دوره‌هااست: یخ به آب و آب به ابر و ابر به باران تبدیل می‌شود. گیاه می‌خشکد تا دانه به بذر مبدّل گردد، و بذر بر خاک می‌پوسد تا نسل گیاه جاودانه‌شود.

جریان رود، نشانه‌ی پایان یک دوره است. حلقه‌یی به حلقه‌ی دیگر تبدیل شده‌است تا رشته‌ی تسلسل کلّی هم‌چنان در این کارگاه بافته‌شود.

امّا برای جزء، معنیِ هر آغاز چیزی به جز مرگ مسلّم نیست؛ و با این‌همه، زنده حضور قاطع مرگ را همیشه به‌تردید باورکرده‌است:

آیا آواز آب نشانهٔ پایان دوره است؟

مایه‌ی اندیشه‌گیِ شعر بعدی نیز همین است: مَد، مرگِ جزر است و جزر، مرگِ مَد! تپش جاودانه‌ی قلب دریا جز این تناوب نیست.]

ماه افول می‌کند
مَدِّ صبح‌گاهی جریانی تند می‌یابد. —
دریای تابستانی.

چیزی به این هایکوُ نمی‌توان افزود، کمال طبیعت است در آغاز بامداد.

شبدر
در نهان‌گاه‌های کوهستان. —
صدای خزان هنوز به‌گوش نیامده‌است.

[این گیاه، شبدر کوهی، اواخر تابستان روییده و در حقیقت پیک خزان است، یا قاصدی که با میلاد خود از مرگ خویش پیغام می‌آورد. شاید درست به همین سبب است که در نهان‌گاه‌ها می‌روید تا بتواند حتی‌الامکان در برابر خزانی که پشت پای‌اش از راه می‌رسد پایداری کند. امّا خزانی که اکنون به‌طور قاطع در راه است هنوز فرانرسیده‌است، چرا که هنوز در نهان‌گاه‌های کوهستانی، شبدر زنده‌است. —

آیا شبدر کوهی کنایه از هر زنده، از هر جانداری نیست؟ —

هر زنده‌یی با میلادش خبر از مرگی می‌دهد که در آینده‌یی (دور و نزدیک) بر او خواهد تاخت. پس اگر زنده هنوز زنده‌گی می‌کند، به دلیل آن است که مرگ هنوز آواز غمناک‌اش را نخوانده.]

این جان‌پرستی (آنیمیسم) خاصِ واکا نیز هست. ما صدای بهار را خوب می‌شناسیم، ولی خزان نیز با ما سخن می‌گوید: «تو نیز آواز خود را داری.»

شبی سخت سرد. —
اردک‌های کاکُلی، درهم
بر شاخسارها به‌خواب اندرَند.



شبِ یخ‌بندان. —
صدایِ بی‌وقفه‌ی بال‌هایِ
اُردک‌های کاکُلی.



برگ درختانی که
در این بامدادان فرومی‌ریزد
بارانِ دوشینه را پنهان‌می‌کند.



درختِ کاج به‌دل‌دارد
یادِ آن‌کس را
که به نظاره‌ی برف‌اش در باغ اشتیاقی آتشین بود.



ما از پهنه‌ی این جهان می‌گذریم
در جست‌وجوی پناهی،
هم بدان‌گونه که از بارانِ زمستانی!

[آن‌چه مایه‌ی ترس آدمی است مرگ است. آدمی مرگ را چیزی هم‌چون باران زمستانی به تصوّر درمی‌آورد که احتمالاً از آسمان بر سرش نازل خواهدشد؛ و لاجرم عمرش را سراسر در جست‌وجوی پناهی طی‌می‌کند. و این نادانی محض است. چراکه مرگ، ذاتاً، چیزی جز نفْس طیِ عمر نیست. پس آدمی نادانسته فرصت زنده‌گی خود را تباه‌می‌کند، به‌دور از زنده‌گی و به‌دور از جهان. در هراس از مرگ به پناه‌گاه می‌تپد، بی‌آن‌که بداند در این پنهان‌گاه مرگ در کنار او است و به‌رغم گمان باطل خویش، از زنده‌گی است که روی نهان کرده!]

سوُکان

سال به پایان می‌رسد.
هیچ‌کس
چیزی به من نمی‌دهد امشب.

در پایان سال، به خانه‌ی خالیِ خود نگاه کرد و این هایکوُ را نوشت.

بسا که از سرما افسرده‌باشی،
امّا خود را به آتش گرم‌مکن
بودای برفین!

[کودکان، به برف، تندیسی از بودا ساخته‌اند. بودا، فرزانه‌گی است و برف، پاکی.

تن عریان است و پوشش می‌طلبد، گرسنه است و سیری می‌جوید، تشنه است و آب می‌خواهد، تنها است و به‌دنبال جفت می‌گردد، و به یک تعبیر دیگر: از سرما افسرده‌است و به آتش نیازدارد. خواست‌های غریزی و نیازهای نهادی انسان، همه از این‌گونه است.

امّا تو پاکی، تو ساخته از برفی. و اگر می‌خواهی همان بمانی که هستی، باید از ارضای غرایز، از برآوردن خواهش‌های نفسانی خود بپرهیزی. آتش تو را آب خواهد کرد، بودای برفین! - و چون آب شدی دیگر نه بودا خواهی‌ماند، و نه پاک.

این شعر را تعبیر دیگری، نیز، هست:

هراس بودای برفین از سرما، بدین گمان خطا که مرگ از آن طریق

خواهد رسید؛ و در نتیجه به آتش پناهیدن، چیزی که لاجرم مرگ را احضار و بودا (یا، بیدار) بودن را انکارمی‌کند.]

این شعر سرشار از طنزی نیرومندِ خاصّ ذِن و هایکوُ است. سوْکان از آن شاعرانی است که میان هایکوُ و طنز رابطه‌یی بنیادی برقرارکرده‌است:

دست به زمین می‌نهد غوک،
به احترام می‌خوانَد
شعرش را.

حالت شعرخوانیِ شاعران را در دربارهای ژاپن کهن، با آن جامه‌ی خاصّ (کامی‌شی‌مو) مجسّم نمی‌کند؟

در دیباچه‌ی کوکین‌شوو[1] آمده‌است:

«بلبلی که درمیان گل‌ها آوازمی‌خواند، غوکی که در آب مسکن دارد ــ آیا اینان سراینده‌گان شعر نیستند؟»

شعر سوْکان طنزی است درباره‌ی غوک، بااین‌همه چیزی از غوک واقعی، چیزی از سرشت ذاتیِ آن را در خود دارد.

سرد است باد،
و از کاغذینْ پرده‌ی پاره
ماهِ نیمه‌ی میزان.



بودا نیز نزاع خواهد کرد
– تو این را می‌باید بدانی! –
دانای شاکیَه خویشتن‌دار نمی‌تواندبود.
اَمیدا[2] شمشیر می‌کشد
و آهیخته نگه‌می‌دارد.

[نادرست است اگر گمان‌کنیم که فرزانه در همه حالی از جنگ و ستیز پرهیزمی‌کند؛ که گه‌گاه، به‌جنگ‌برخاستن فرمان کمال فرزانه‌گی است.

---

۱. *Kokinshu* جُنگ شعری که در ۹۲۲ میلادی فراهم‌آورده‌شد.

۲. Amida : بودای فروغ بی‌پایان.

سوْکان با کلمه‌ی yo به معنای «جان» و yō به معنای کار، بازی کرده‌است.

«آیا تندیسِ اصلی را
بر محراب نهاده‌اند؟»
چنین بانگ برمی‌دارد کوکو.



دسته‌یی
برماه،
و چه بادزنِ باشکوهی!

و این شعر مرگ اوست:

اگرت یکی بازپرسد
«سوْکان را چه پیش آمده‌است؟»
بگوی
«کاری را
به جهان دیگر رفته!»

این شعرِ مرگ، هایکوُ نیست بل‌که کیوکا است، و همان طنزی که پیش از این از آن سخن‌رفت این‌جا نیز احساس می‌شود.

موری‌تاکه و دیگران

موری‌تاکه

بیدهای سبز
ابروان را به رنگ می‌آرایند
بر پیشانیِ تپه.



بوی دل‌انگیز
چندان که در مشام است
در گل نیست.



گلبرگِ فروافتاده آیا
به شاخه‌اش باز می‌تواندجَست؟
نه، پروانه‌یی بود آن.

شعر مرگ او:

عمرم،
امروز شاید پدیدار شود
چون نیلوفر، افسوس!

بوئی‌تسوُ

من این‌جایم، در میان گُل‌ها
می‌شنوم که مردمان خندان‌اند
در کوهستان‌های بهاری.

دیری چشم انتظارِ نسیم،
و امروز، اینک:
برگ‌های فروریخته!

بوئی‌تسوُ نابینا بود.

توکوُگِن

تاکنون، آن‌چه می‌گفتم
همه یاوه بود. ــ
یک شب مهتابی!

این آخرین شعر او است. [سرانجام شبی، در دل مهتاب، حقیقتی که شاعر در تمامی عمر خویش به جست‌وجوی آن بوده بر قلب و روح او آشکار می‌شود. لیکن این حقیقت نه چنان نکته‌یی است که به یاری کلمات بیانش بتواندکرد، یا به قصد تبلیغ آن، به ساده‌گی بر زبان‌اش بتواندآورد. این قدر هست که، از طریق پی‌بردن به حقیقت حیات، درمی‌یابد که هر آن چه تا بدین لحظه گفته‌است و سروده مشتی یاوه بیش نبوده‌است.

...آیا می‌توان‌گفت حقیقتی که چنین اسرارآمیز از اشاره‌ی بدان تن‌می‌زند چیزی جز مرگ نیست؟ ــ شبی مهتابی، خسته از پیری ... بر ایوان خانه ایستاده‌است به ناگهان «حضور مرگ» را درکنار خویش احساس‌می‌کند:

هنگام سپیده دم، خروسِ سحری
دانی که چرا همی‌کند نوحه‌گری؟
یعنی که: نمودند درآیینه‌ی صبح
کز عمر شبی گذشت و تو بی‌خبری!

آن‌گاه در خشمی نومیدانه قلم بر سراسر دفتر دانش خود می‌کشد و به انکار کارنامه‌ی حیات خویش برمی‌آید:

آنان که ز پیش رفته‌اند ــ ای ساقی! ــ
در خاک غرور خفته‌اند ــ ای ساقی! ــ
رو باده‌خور و حقیقت از من بشنو:
باد است هر آن چه گفته‌اند ــ ای ساقی! ــ]



چندان که نظر کنیم
چیزی نتوانیم یافت
چندین سیاه که برف!

نمونه‌ی خوبی است در این نکته که ذِن، چون فلسفه، و فلسفه‌ی لائو زه و جوانگ زه هرگز نمی‌توانند شعر شوند.

تِی‌توکوُ

این شبِ تاریکِ دریای بالین‌کنار
سَحَر خواهد شد ــ چنین امیدوارم ــ
و چشمانِ من،
تا آدمیان را بازبینند.

تا ۲۹ ساله‌گی زنده‌گی آرامی داشت، امّا بعد به درد چشم دچارشد.

بگذار بر آن لیسه‌کشد
و به تیمارش بکوشد،
باران، گُلْ‌باغ را!

این هوکوُ «به کسی که کودکی داشت» تقدیم شده‌است، و در مجموع نوعی لغت‌بازی است با کلمه‌ی آمِه، که از یک سو نام نوعی شیرینی است که کودکان بر آن زبان می‌کشند؛ چیزی نظیر خروس قندی و آب‌نبات چوبی مورد علاقه‌ی کودکان ما. و از سوی دیگر، به معنی باران است که به باور ژاپنی‌ها می‌بایدببارد تا شکوفه‌ی گیلاس بَدَل به میوه شود.

برف و مهتابِ شکوفه‌ی گیلاس
به یک زمان پدیدارمی‌شود
در ماهِ اوُ.

این شعر به نحوی با فرهنگ جغرافیاییِ ژاپن مربوط است: گل اوُ (یا

اُوتْسوُگی) در اواخر تیرماه می‌شکفد، و با هیأت سپید خود یادآور برف و ماه یا مهتاب است. تِی‌توکوُ بر آن است که با تماشای این گـل تـابستانی، زیبایی همه‌ی فصل‌های سال یک‌جا در برابر چشم قرارمی‌گیرد
و شعر مرگ او:

زنده‌گیِ شنبم‌وارِ من
ناپدید می‌شود؛
جامه‌های جواهرنشانِ درونِ رختِ‌آویز را
هرگز دیگرباره به بَر نمی‌توان‌کرد.
قانون این است.

شعر دیگری که نیز منسوب به اوست:

«فردا نیز بدین‌گونه خواهد بود!»
دیروز چنین اندیشیده‌ایم؛
لیکن امروز درمی‌یابیم
که همه چیزی در کارِ دگرگونی است.
راهِ جهان چنین است!



ماه، و شکوفه‌های گیلاس. ـــ
اکنون می‌دانم، در این جهان،
که شعرِ سوّم کدام است! (ریووهو)

شاید مراد ریووهو این باشد که پس از نگریستن در مـاه، و در شکـوفه‌های گیلاس چیزی که باقی می‌ماند همان مُردن است. یا، احتمالاً مرادش این است که پس از درک مفاهیم فلسفی یا فقط شاعرانه‌ی جهان، آن‌چه باقی می‌ماند مردن است که آن را نیز می‌باید با برداشتی شاعرانه یا فلسفی پذیراشد: چیزی هم چون دیگر چیزهای این جهان.

نخستین صبحِ خزان.
پا، بر ایوانِ تازه شسته
بازش می‌شناسند. (ئیشوو /شیگه‌یوری)

این یک هایکوُی ناب است. هایکوُی دیگری از او:

اعتدالِ بهاری است.
شفقتِ بودا
به شکستنِ شاخه‌های پُرشکوفه‌مان اجازت‌می‌دهد.

[در آیین بودا نابودکردن حیات گیاهی گناهی بزرگ است. امّا اکنون سال‌روز میلاد بودا است؛ مقارن به‌شکوفه‌نشستن درختان گیلاس. و بودا چنان بخشاینده است که سرپیچی از آیین خود را نیز می‌بخشاید.

آیا چنین رسمی هست (یا، بوده) که در این روز شاخه‌ی پُر شکوفه‌یی از درخت گیلاس بشکنند؟ و آیا این شعر به‌کنایه خواستار تجدید نظری در این رسم است؟ نمی‌دانیم، امّا چنین به‌نظرمی‌آید. شفقت بودا و زیبایی پُرشکوفه، هیچ یک توجیه‌کننده‌ی این توحش نمی‌توانـدبود. این نمک ناشناسی نسبت به طبیعت و کفر محض نسبت به تعلیمات بودا است.]

غوک را
دوگونه هنر هست:
سرودن و جنگ آوردن. (تی‌شیتسوُ)

□

آن‌چه بر زبان توانستم آورد، همه این بود:
«آه، آه!»
شکوفه‌های گیلاسِ یوشینو! (تی‌شیتسوُ)

شاید بشود به جای «شکوفه‌های گیلاس» هر گل دیگری یا هر چیز زیبای دیگری را به‌کاربُرد. ولی به جای آن «آه!» چیز دیگری نمی‌توان‌گفت. چرا که از دیدگاه ذن آن‌گاه که برای نخستین بار چیزی را می‌بینم «آه!» تنها کلامی است که بایدگفت، تنها کاری است که بایدکرد.

ماهِ نیم‌شبی،
گویی
از خُنکی! (تی‌شیتسوُ)

«گویی» یعنی یک گوی. تی‌شیتسو خنکی را احساس می‌کند و ماه را می‌بیند. خنکی را با چشم می‌بیند و ماه را لمس می‌کند. این راه مادی دیدن و شنیدن، از یک سو به آمیزش احساس‌ها، به اتّحاد مجدّد تفاوت تأثیرات از راه پنج حس می‌انجامد؛ و از سوی دیگر به یک راه فیزیکی درک حقیقت معنوی و اخلاقی و روحی و به فهم حیات از راه تن، نه از راه جان، منتهی می‌شود. در این معنا شاعران هایکوُ کاملاً هم‌اندیشه‌اند.

این شعر مرگ اوست:

هرگز ندیده‌ام
تا بدین زمان
خداوندگار سرنوشت خویش را. ــ
هشت‌بارهشت را چه می‌خوانند؟
سالی شوم که، اینک، آغازمی‌شود!

□

این گل‌های برفی
می‌باید پاسخی باشند
گل‌های برف را. (میتوکوُ)

□

بر آب‌کناران سومی‌ـنوـئه
طبل‌های امواج
به موسیقی کاج‌ها. (ریوُتوکوُ)

□

علف‌های مَرغ‌زار
به‌خودمی‌گیرند
هیأت باد خزانی را. (کیگین)

آیا یادآور این سخن در ذِن‌رین‌کوُشووو نیست که می‌گوید:

درخت زور تن باد را آشکارمی‌کند؛
و موج، سرشت معنوی ماه را.



زیرِ شکوفه‌های گیلاس
آب‌های تیره درگذر است
در طولِ رودِ یوشینو. (کیگین)



«نزّاری از تابستان است» ــ دختر چنین گفت ــ
و آن‌گاه
اشک‌ها فروریخت. (کیگین)

دختر جوان سخت عاشق است. دوست‌اش از او می‌پرسد چرا رنگ‌اش پریده و لاغر شده. دختر می‌گوید فقط از گرمای تابستان است، اما اشک مهلت‌اش نمی‌دهد و فرومی‌ریزد؛ و حقیقت از پرده بیرون‌می‌افتد.

روز می‌شکوفد،
ناقوس درگل‌های گِردِ دروازه‌ی معبدِ جوْدوْ
منعکس‌می‌شود. (سای‌مُو)

این شعر مرگ اوست:

هنوز اندک روغنی باقی است
در چراغِ سَحَر.
کوکویی می‌خوانَد! (سوْیین)

شاعر در این‌جا با لغت *ariake* بازی کرده است. اریاکه هم به معنای «سحَر» است و هم «چراغ سحَر».

پاییز می‌رسد
بیا! بی من مرو! ــ
برگ‌ها یک‌یک بر زورق فرومی‌افتند. (سوْیین)

خزان می‌آید و زورق می‌آید؛ زورق می‌رود و برگ‌ها فرومی‌ریزند.

خیره
بر آسمانِ گشاده،
عطرِ شکوفه‌های آلو.　　(سوْیین)



در بارانِ بهاری
نخست بیدهای‌اند
که به خواب آلوده‌گی‌مان می‌کشانند.　　(یی‌چوو)

این به نظر بیش‌تر پوزش‌خواهی می‌آید تا دلیل‌تراشی.

آیا تُندری بود
آن‌چه این صبحِ تابستانی را از خواب برانگیخت؟ —
در آن فراز، موشی صدامی‌کند.　　(یی‌چوو)

سقف‌خانه‌های ژاپنی پوشش نازکی از چوب دارد که حرکت موش‌ها در آن سروصدای زیادی ایجادمی‌کند.

شکوفه‌های گیلاس
امشب فروخواهندافتاد،
زیرِ تبرِ ماهِ نو.　　(سای‌گین)

مراد از «ماه نو»، هلال ماه نیست، بل ماهی است که تازه درآمده‌است.

موشی بر محرابِ بودایی می‌گذرد
سرش آراسته
به گُل‌های داوودی.　　(سای‌گین)

مخالفان این را «شعر موش» نامیده‌اند نه شعری درباره‌ی گل‌های داوودی.

دلْ‌فریب
شب‌تاب‌ها بدین‌سوی و آن‌سوی درپروازند
هم‌چون مشتی کاهِ پراکنده.　　(سای‌گین)



شکسته از برف،
استخوان‌بندیِ چترِ خیزرانی
هیأتِ نخستین‌اش را بازمی‌نماید. (شوْیی)

□

باهم وزیده
یکی ماه می‌شود
شبنمِ برگ‌های لوف. (شوْیی)

مهتابِ منعکس‌شده در قطرات گردِ شبنم در میان برگ‌ها ــ که باد آن‌ها را گردهم آورده‌است ــ ماه خواهدشد که هم از آن آمده‌است.

آن که نی می‌نوازد
این‌جا نیست،
تنها نیلوفرهای آبی بویی خوش دارند. (سای‌کاکوْ)

□

تعویضِ جامه. ــ
بهار، افسوس، که ناپدید شده‌است
در رخت‌آویزِ بلند! (سای‌کاکوْ)

□

بر خَلنگ‌زارِ خشکیده
از هنگامِ گُل‌آوردنِ نی
شانه‌ی دختری. (سای‌کاکوْ)

جوانان دربهار گل‌های نرم و بلند داخل غلاف نی را می‌خورند. اکنون بهار گذشته است، خَلنگ‌ها خشکیده‌اند و شانه‌ی‌سر دختری درمیان نی‌ها مانده‌است که یادگار بهار است، و یادآور جوانه‌های نی، و جوانی.

تو در این جهان می‌زیی؟
پس به کوتینای قصّاران گوش‌دار
در پایانِ سال! (سای‌کاکوْ)

گازران پارچه‌های نوبافت را در کارگاه پاکیزه‌می‌کنند، خیس‌می‌کنند، حرارت‌می‌دهند، و آن‌ها را با کوتینا[1] بر کُنده‌یی می‌کوبند، و بدین‌وسیله به ضخامت آن‌ها می‌افزایند.

سای‌کاکوُ دردها و اندوهان زنده‌گی انسانی را به خوبی می‌دانست ــ این درد و اندوه‌گویی در پایان سال در ژاپن به‌اوج‌می‌رسد. تهی‌دستان، به ویژه زنان، شب‌ها تا دیروقت کارمی‌کنند و می‌کوشند تا از این راه پولی فراهم‌آورند، تلاش‌می‌کنند تا از دوستان و همسایه‌گان عقب‌نمانند. در این هایکوُ، شعر و احساس اجتماعی به‌هم‌آمیخته‌اند.

شعر مرگ او:

دو بار بیش‌تر دیده‌ام
هلالِ درو
این جهانِ ناپایدار را.

سای‌کاکوُ در ۵۲ ساله‌گی در گذشت، پنجاه ساله‌گی سن متوسط مرد ژاپنی به‌شمارمی‌آید. این شعر مرگ شایسته‌ی یک شاعر و یک قصه‌نویس است. این هایکوُ را می‌توان این‌گونه نیز خواند:

دو سال بیش‌تر دیده‌ام
ماهِ
این جهانِ ناپایدار را.

□

ماهِ امروز
چشمانِ مرا
به جز ظلمات نیست. (رای‌زَن)

---

۱. کوتینا kotina یا kotena (برای کینوتا kinuta ی ژاپنی) از مصدر batkotendiyen مازندرانی به معنی کوبیدن، واژه‌یی، است که در زبان پهلوی به شکل کوتینک آمده. به هر کوبه یا ابزار کوبیدن می‌گویند. این واژه را در نقاط گوناگون به شکل‌های کُدین، کُدینه، کُدنگ، کُدنگه هم گفته‌اند «که چوب گازران و دقاقان باشد.» (برهان قاطع).

رای‌زَن همیشه مست بود، در مرگ مادرش چندان باده نوشید که به مرز کوری رسد، و شعر بالا را گفت.

در مرگ تنها پسرش که در بهار مُرد:

تنها یکی رؤیای بهاری. —
چه نگران‌کننده است
که کارِ من به جنون نکشید!



شست‌وشو در هوای آزاد
کم‌تر و کم‌تَرَک می‌شود. —
صدای حشرات. (رای‌زَن)

شاعر در تابستان هر شام‌گاه شست‌وشو می‌کند، اما با گذشت زمان این شست‌وشو یک روز در میان، بعد سه روز در میان می‌شود، و روزبه‌روز فاصله‌ی میان دو شست‌وشو بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود. از سوی دیگر صدای حشرات، نیز، هر روز بلندتر و بیش‌تر می‌شود. تابستان بَدَل به پاییز می‌شود.

نکته‌ی اصلی این شعر شیوه‌ی به‌هم‌آمیختن زنده‌گانیِ شاعر با طبیعت است، یا به سخن دیگر، جدا نکردن زنده‌گانیِ جسمی خود از طبیعت است، و در این باره نیز «چیزی نمی‌گوید».

هم‌چنان در آفتاب
نو برگ‌های افرا
از پسِ تُندبار. (رای‌زَن)

نوبرگ‌های افرا همیشه براق‌است، ولی پس از رگبار درخشش دیگری دارد.

زنانِ شالی‌کار
همه چیزشان لَچَر
مگر آوازشان. (رای‌زَن)



در بادِ بهار
ماغِ گاو
بر دیواره‌ی آب‌بند. (رای‌زَن)

باد بهار معنا دارد، حرکت و قدرت دارد چون که به تابستان می‌رسد.
ماغ گاو معنایی دارد چون که چشم شکل گاو را نمی‌بیند مگر خط راست و دراز و بی‌پایان آب‌بند کنار رود را. بهار در لرزش علف‌های پژمرده‌ی آرام دیده‌می‌شود.

می‌چینمش، می‌چینمش،
و به دورش می‌افکنم —
گیاهِ بهاره! (رای‌زَن)

این ذاتِ ناچیزبودن است، اما چون «ذات» است، معنایی نامحدود دارد. و ندانسته با «بهار» درتماس است، احساس «بهار» است بی‌هیچ اندیشه.

در نسیمِ بهار
پروازِ سپیدِ حواصیلِ برفی
در کاج‌زاران. (رای‌زَن)

□

بچه گربه
بو می‌کشد
حلزون را. (سای‌مارو)

□

در مسیرِ رود
پرواز می‌کند پرستو
گویی جریان‌دارد. (سای‌مارو)

□

در بارانِ تابستانی
برگ‌های آلو
هم‌رنگ نسیمِ سرداست. (سای‌مارو)

سبزی برگ‌ها، آبی خاصّ آن‌ها، با سرمای باد هم‌نوایی دارد. مشاهده‌یی ظریف و درست، بااین‌همه به‌طریقی هم‌چنان یک «اندیشه»ی شاعرانه است.

کاملیاها به زیر می‌افتند
یکی از پس دیگری
زیرِ ماهِ مه‌آلود. (دان‌سوُیی)

این شعر احساس یک شام‌گاهِ گرم بهاری را به ما می‌دهد.

تُندبادِ زمستانی
به سر منزلِ نهاییِ خود رسیده‌است:
در غریوِ دریا. (گون‌سوُیی)

با این شعر مشهور شد:

کمانِ ماهِ نو را
زِه نیست.
غازهای وحشی آوازمی‌دهند.

[هنگامی که غازها بر مرداب یا دریاچه می‌خوانند، آن‌چه هلال ماه را چون کمانی در نظرِ ما مجسم‌می‌کند شرّی است که در نهادمان نهفته‌است. شاید آدمی را از این گریزی نباشد. حیات و بقای او در گرو آن است که طبیعت را به خون بکشد. رابطه‌ی ناگزیر طبیعت و او، رابطه‌ی شکار و شکارچی است. امّا میان طبیعت و دیگر جانوران تفاهمی دیگرگونه برقرار است: مهتاب می‌درخشد و غازهای وحشی به سرخوشی می‌خوانند. ــ هلال ماه برای پرنده‌گان، کمانی است که زِه ندارد!]

نظّارگانِ دامِ ماهی‌گیری
بیم‌ناک می‌نمایند
در نورِ آتشِ شعله‌ور. (گون‌سوُیی)

ماهی‌گیران، شکارچیان، گِزمه‌گان، سربازان ــ این فهرست را می‌توان

ادامه‌داد ــ همیشه وحشت‌انگیزاند و وحشت‌انگیز می‌نمایند، به ویژه در شب و در کنار خرمن آتش.

چه تأثرانگیز است
در میانِ حشرات
راهبه‌یی تنها! (گون‌سوُیی)



ماهیِ خُرد به بیرون جهید
آب آرام‌گرفت. ــ
آوازِ کوکو. (گون‌سوُیی)

کار تخیّل آن است که رابطه ــ یا درست‌تر بگوییم ــ عنصر مشترک چیزهای به ظاهر بی‌ارتباط را دریابد، یعنی وحدت در کثرتِ آن‌ها را بفهمد، بی‌آن که آن‌ها کثرت‌شان را در وحدت از دست داده‌باشند. ما در این‌جا دو عامل شکل و صدای جهیدن ماهی را می‌بینیم؛ آرامش آینه‌مانند دریاچه را پس از به‌هم‌خوردن آب داریم؛ و سپس آواز کوکو را. هرچند رابطه‌ی آن‌ها را از نظرگاه‌های جسمی و روانی و یا فلسفی بیش‌تر توضیح‌دهیم به حقیقت آن، یعنی به شعر، نزدیک‌تر نمی‌شویم.

ئونی‌تسوُرا

ما بدو می‌گوییم «این‌جا، این سوی!»
لیکن به دوردست می‌رود
شب‌تاب.

در مرگ پسرش سرود:

او را در این زمین به‌خاک‌می‌کنم
ولی آیا ممکن است
که از او فرزندی بشکفد؟

□

نسیمِ خُنک. ـ
از زمزمه‌ی کاج‌ها
گنبدِ آسمان سرشاراست.

صدا از کدام یک است، کاج یا نسیم؟ آیا فضای تهی گرم است یا سرد؟ قلم‌روِ این شعر از حوزه‌ی این پرسش‌ها جدا نیست، پاسخ این پرسش‌ها منطقی یا صرفاً عقلی نیست، بل‌که پاسخی است که ما خواه‌ناخواه باید آن را بپذیریم. اگر جان شما در حالتی باشد که پاسخ را به «دل‌خواه» بپذیرید، زنده‌گی نهایت خود و تنها هدف خود را، که همان زیستن‌است، به کمال می‌رساند.

پهنْ آب در درّه. ـــ
سنگ‌ها نیز آوازِ خود را می‌خوانند
زیرِ گیلاس‌بُنان پُرشکوفه‌ی کوهی.

گویی سنگ‌های بی‌نوا را نه زبانی است و نه سخنی، حال آن که بادها و رودها می‌شتابند و سخن‌می‌گویند، بااین‌همه سنگ‌ها در ستایشی عمیق‌اند. آهنگ صاف جویبارهای بهاری با پاکی شکوفه‌های گیلاس کوهی هم‌ساز است. سختی سنگ‌ها، نرمی آب، بافت ظریف گلبرگ‌ها باهم یگانه‌اند.

ما بُردباریم
و گل‌های خاموش نیز
با گوشِ درون در سخن‌اند.

این شعر این عنوان را دارد: تبریک به دای‌شین، استاد ذِن، برای شصتمین سال تولدش. اشاره‌یی است به این سخن کنفوُسیوُس که می‌گوید:

در سال شصتم، گوش‌ام بردبار بود.

«گوش بردبار» برای ئونی‌تسوُرا معنای کنفوُسیوُسی اطاعت از قوانین اخلاقی جهان را ندارد، بل‌که به معنای اطاعت از طبیعت است. این شعر، دقیقاً هایکوُ نیست، بل‌که بیان‌کننده‌ی آن حالت جان است که هایکوُ در آن ساخته‌می‌شود. بردباربودن در برابر گل یعنی چه؟ یعنی شنیدن و گوش فرادادن به سخنان او. گل چه می‌گوید؟ «زنده‌گی گل‌ها خاموش است.»

این شعر را چنین نیز می‌توان خواند:

گل‌های خاموش نیز
با گوشِ بردبارِ درون
در سخن‌اند.



قزل‌آلایی برمی‌جهد.
ابرها می‌آیند و می‌گذرند
در ژرفای رود.

ماهیان در هوا می‌روند، ابرها در رود شنامی‌کنند. در ذِن‌رین‌کُوشوو آمده:

در دل ِباران آفتاب دیدن
از اعماق ِآتش آب ِزلال برآوردن.

پرنده‌گان ما را به آسمان می‌برند و ماهیان به آب، و این شگفت‌آور است.

این صحنه به‌تنهایی شوق به جاوید زیستن را در ما بیدارمی‌کند، و نیز این احساس را که هرگاه که بخواهیم، در آن بنگریم. در این شعر ِشیکی همین احساس ئونی‌تسوُرا را می‌بینیم:

دسته‌یی از قزل‌آلایان
گذشتند:
رنگ ِآب!



پاییز است.
من خیره در ماه می‌نگرم
بی‌کودکی بر زانویم.

امسال بر زانوان او کودکی ننشسته‌است، آیا ماه همان است که سال پیش بود؟ یا دیگرگونه است؟ پاسخ «آری» است.

راست می‌ایستد
در آسمان ِخزان
کوه ِفوُجی.



شناختن ِشکوفه‌های آلو،
دل ِآدمی
مشام ِآدمی!

ماجانی داریم و تنی. برای چه کاری؟ برای شناختن شکوفه‌های آلو. معنای زنده‌گی، معنای رنج، معنای جاویدی ِجان همه در شکوفه‌های آلو هست.

سنگ‌پُشت در آبگیر
پیچ و تاب‌می‌خورد و به صدا درمی‌آورد
برگ‌های نیلوفرِ آبی را.

احتمالاً این آبگیر در معبدی یا در سرای توانگری بوده‌است.

بادِ خزانی
برکشت‌زاران می‌گذرد. —
چهره‌های کسان!

این شعر چنین عنوانی دارد: گام زدن در راه خَلنگ‌زار. چهره‌های مردم، خاصه در بیرون از شهر و در روستاها بنابرفصول تغییر می‌کند.

اُوگُویی‌سُو، آه!
بر آلوبُن نشسته
از زمان‌های کهن.

این شعر، مثل غالب شعرهای ئونی‌تسُورا چند معنا دارد، یا درست‌تر گفته‌باشیم معنایی چندلایه‌یی دارد. شاید شاعرانه‌ترین معنای آن این باشد که آواز اُوگُویی‌سُو[1] همان‌گونه است که از هزاران سال پیش به‌گوش می‌رسد.
در شعر و نقاشی، اُوگُویی‌سُو و آلوبُن همیشه باهم بوده‌اند. این اُوگُو-یی‌سُو، همه‌ی اُوگُویی‌سُوهاست و این آلوبُن، همه‌ی آلوبنان دیگر.

صبحِ بزرگ:
بادهای سالیانِ سال
از دلِ این کاج می‌گذرد.

صبح بزرگ، بامداد نخستین روزِ سال‌نو است. این صبح بزرگ طبعاً باگذشته همدم است، گذشته‌یی که هنوز حضور دارد.

---

۱. uguisu. اُوگُویی‌سُو، درواقع سِسک است و درخت آلو یا اُومِه هم، چنان‌که گفته‌شد، نامی کلی است برای خانواده‌ی آلو که شامل گوجه و زردآلو و مانند این‌ها است. ناگفته‌نماند که ژاپنی‌ها به «بلبل» ما می‌گویند «اُوگُویی‌سُوی ایرانی».

در بامداد نخستین روز سال، آن‌گاه که صدای باد را در درختان کاج می‌شنویم، صدای بادهای هزاران سال پیش را هم می‌شنویم، آواز همه‌ی بادهایی را که تاکنون وزیده‌اند یا ازاین‌پس خواهندوزید. بااین‌همه تنها بادِ همین دم است که بر فراز سرِ ما افسوس‌می‌کند.

سپیده‌دمان. ــ
بر تیزه‌ی برگِ جو
یخچه‌های بهار.

آغاز بهار، نخستین پرتوهای خورشید، نوک برگ جو با یخچه‌های شبنم ــ این وحدت، تولدی نو و ظرافت را در خود دارد.

ناقوسِ دور دست
چه‌گونه طیِ راه می‌کند
از میانِ مه بهاری!

این شعر می‌کوشد احساسی را که از آمدن آواز ناقوس از میان مه بهاری دارد بیان‌کند. این احساس از این‌جا و آن‌جا، یا از دور و نزدیک پیدانشده‌است بل‌که ازحرکت واقعی، از دل فضا آمده‌است. مه بهاری به این احساس و بیان آن یاری‌می‌کند، زیرا با ناتوان‌شدن حس بینایی، تخیّل نیرومند می‌شود، و بانگ ناقوس هم‌راه با امواج صوتی از آن‌جا به این‌جا می‌آید.

برگورِ حرامیان نیز
هرزه می‌روید
علف‌های تابستان.



کاکُلی برمی‌خیزد
کاکُلی به زیر می‌آید. ــ
چه سبز است جو!

عینیّت اگر موفق نباشد خشک و بی‌روح است و ذهنیّت نیز هرگاه به شرط

حقیقی خود نرسد ناخوشایند‌است. ازاین‌رو ما با هنر عینی احساس نوعی آسایش می‌کنیم، گونه‌یی بی‌هراسی، و آن گاه که این عینیّت موفق باشد کاملاً در آسایش‌ایم، تمامیِ خود ما در موضوع تفکرمان استحاله‌می‌یابد.

در بهار می‌خوانند غوکان،
به تابستان
می‌لایند.

نکته‌ی اصلی این شعر در کلمه‌ی «لاییدن» است در مقابل «خواندن». این تغییر صدا نیمی عینی و نیمی ذهنی است، چون ما باگذشت زمان به‌تدریج از خواندن غوکان خسته‌می‌شویم.

وه چه سبز است
آویزهای نازکِ بید
برفرازِ آبِ لغزنده!

این شعر حالتی شاد و غنایی دارد که در هایکوُ مرسوم نیست، زیرا که هایکوُ گرایش به تسلیم دارد و می‌خواهد به سکوت نزدیک باشد.

نگفته‌نماند که همیشه مراد از بید همان بیدِ افشان (به‌ژاپنی: شیداره زاکوُرا) یا بید مجنون است. شاید برای ژاپنی‌ها هم بیدِافشان حالت اندوه و ناشادی در خود دارد. گویا افشانده‌گی یا سرافکنده‌گی این بید سبب‌شده که ما آن را «بید مجنون» بخوانیم.

به وقتِ شکوفه آوردنِ گیلاس‌بُنان
پرنده‌گان را دوپای است
اسبان را چهار.

این شعر را به دو طریق می‌توان توضیح‌داد؛ یکی در ستایش شکوفه‌های گیلاس و زیبایی باشکوه آن‌ها. وقتی گیلاس‌ها به‌شکوفه می‌نشینند و می‌شکفند، چیزهای دیگر موقتاً لطف خود را ازدست‌می‌دهند و به تعداد پاهای پرنده‌گان و اسبان شبیه‌می‌شوند، یعنی به چیزهای پیش‌پاافتاده. دیگر آن که هنگامی که شکوفه‌های گیلاس می‌دمند، حواس و احساس‌های ما

به‌طور غیرعادی برانگیخته‌می‌شود، و معمولی‌ترین چیزها، پُرمعنا و پُر از چنینی‌شان به نظر می‌آید. توضیح دوّم گویا بهتر به شعر ثونی‌تسوُرا می‌خورد.

شکوفه‌های گیلاس فروریخته‌اند
معبدِ نن‌جوجی
دیگربار خاموش‌است.

خیلِ مردمِ شاد معبد را ترک‌گفته‌اند و باز آرامش همه‌جا را فراگرفته‌است.

این آرامش شاعرانه‌تر از هیاهو و شلوغیِ وقت شکفتن شکوفه‌های گیلاس نیست. حتّا از نظر معمولی و عقلی، می‌توان این‌جا موازنه‌یی به‌چشم دید: شکوفه‌های‌گیلاس و هیاهو؛ شاخه‌های عریان یا کم‌برگ و آرامش.

در این شعر گذشت زمان را احساس‌می‌کنیم، بااین‌همه چون یک لحظه‌ی جاوید احساس‌می‌شود. این تاحدّی بسته‌گی دارد به نظریه‌ی بودایی پیوند کل عالم و همسانیِ هستی. البته، چنین اندیشه‌هایی در شعر بالا نیست، حتّا خیلی کم به آن اشاره‌می‌شود. تنها معبد است و شکوفه‌آوردن گیلاس، فروریختن آن‌ها، زمزمه و سکوت، همه دریک، همه چون یک.

این هم شعر دیگری از ثونی‌تسوُرا با همین موضوع، که به‌طور نظری تاحدّی بهتر از آن یکی است:

از پسِ فروریختن
شکوفه‌های آلو،
معبدِ تِنّوجی.



من نیز شادمانم
اگرچه دلداری ندارم. ــ
تعویضِ جامه.



جانِ من نیز در آب
فرومی‌رود و بیرون‌می‌آید
با قره‌غاز.

این هایکوُ بیش‌تر از آن چیز سخن‌می‌گوید، و خودِ آن چیز را به ما نشان نمی‌دهد. موضوع واقعی جان شاعر است. با این سخنِ ئِنو[1] هم‌آهنگ است:

«در آن روزها، ئین‌شوُ درباره‌ی نِهان‌کیوْ سخن‌می‌گفت. عَلَمی درباد بجنبید. رهروی گفت: «بادحرکت‌می‌کند.»
دیگری گفت: «عَلَم تکان‌می‌خورد.» و سخن به‌درازاکشید.
ئنو گفت: «نه باد حرکت‌می‌کند، نه عَـلَم؛ جـان‌های شـما است کـه حرکت‌می‌کند.»

آب می‌گذرد
زنجره‌یی در خیزران‌ها فریادمی‌کند.
معبدِ سوْکوکوُجی.

جریان آب و فریاد حشره و معبد کهن‌سال، ـ این سه هیچ ربطی به یکدیگر ندارند؛ بااین‌همه در این جهان تمام آن‌چه داریم همین است و این همه‌ی آن چیزی است که ما را به داشتن‌اش نیاز است.

شام‌گاهان
تماشای گُرده‌ی قزل‌آلاها
در پایاب‌ها.

در طی‌روز، ماهی‌های قزل‌آلا در یک نـقطه مـی‌مانند، ولی هـمین‌که هـوا تاریک شد، به بالای رود می‌روند. وقتی که به تُنداب ِپایاب برسند، پیش و پس می‌روند، و شکم‌های سیم‌گون‌شان به‌وضوع در تاریکی شام‌گاه دیـده می‌شود. این یک چشم‌انداز، و یک شعر است، شعری و چشم‌اندازی کـه

---

۱. Eno، به چینی هوُیی ـنِنگ، ششمین پیرِ ذن در چین.

هرگز از آن خسته‌نمی‌شویم، هرگز از آن سیر نمی‌شویم. این شعر ساده‌گی و بی‌پیرایه‌گی خودِ طبیعت را دارد.

استخوان‌هاشان
پوشیده در اطلس و ابریشم،
در شکوفه‌های گیلاس می‌نگرند.

مترسک‌هایی را مجسم‌کنید که به تماشای شکوفه‌های گیلاس ایستاده‌اند. انسان‌هایی را مجسم‌کنید که به تماشای شکوفه‌های گیلاس ایستاده‌اند.

آویزهای یخ، چرا
پاره‌یی درازند
پاره‌یی کوتاه؟

ما شاعر و داناییم آن‌قدر که چنین پرسش‌هایی‌نکنیم، یا اگر می‌کنیم انتظار پاسخ نداشته‌باشیم. چیزها را در این حالتِ حیرت و هراس نگاه داشتن، بی‌آرزوخواستن، دوست‌داشتنِ عمیقِ بدون دل‌بستن، ـ این بخش واقعیِ سراسر زنده‌گیِ ما است. پس، اندازه‌های متفاوت یخ‌پاره‌ها، اندازه‌های متفاوت پرچین چوبی، تفاوت میان خورشید و ماه، این چیزها شگفتی دائم و بی‌پایان‌اند، چرا که:

چیزی بلند، قامتِ بلند بودا است؛
چیزی کوتاه، قامتِ کوتاه بودااست. (ذِن‌رین کُوشو)

به کلبه‌ی خویش می‌رود ماهی‌گیر
و در پسِ پشت می‌گذارد
مرغانِ باران را.

از این شعر چه می‌فهمیم؟ حالت جان ماهی‌گیر را؟ تصویری با همان معنا و ارزش چشم‌اندازهای چینی در پرده‌های چینی؟ افسوسِ ماهی‌گیر را که چرا مرغان باران را برساحل تاریک رهاکرده؟ بازتاب آواز مرغان باران را؟



۶. ماه و خرگوش

باشو

برکه‌ی کهن

بِرکه‌ی کهن، آه!
جهیدنِ غوکی. ــ
صدای آب.

می‌گویند پیش از باشوْ هایکوُ صرفاً بازی با کلمه بود و عمق‌اش از بیان یک نکته‌ی ظریف درنمی‌گذشت. امّا باشوْ با بیان «بِرکه‌ی کهن» جنبش نوی به هایکوُ داد. داستان این هایکوُ چنین است: زمانی باشوْ از بوُچّوْ تعلیم ذِن می‌گرفت. روزی استاد به دیدارش آمد و پرسید، «این روزها پیش‌رفتی کرده‌ای؟» باشوْ گفت، «خزه پس از باران اخیر سبزتر از پیش شده‌است.»

بوُچّوْ تیر دوّم را انداخت که اعماق فهم باشوْ را از ذِن بسنجد. پرسید، «کدام آیین بودا حتّا پیش از سبزترشدنِ خزه بود؟» استاد بار دیگر می‌پرسد، «حتّا پیش از به هستی‌درآمدن جهان آن‌جا چه بود؟» به آن ماند که گفته‌شود، «خدا حتّا پیش از آن که بگوید «آن‌جا نورباشد»[1] کجا بود؟» بوُچّوْ، استاد ذِن، تنها از باران اخیر و سبزترشدن خزه‌ی سبز حرف‌نمی‌زند؛ می‌خواهد از چشم‌انداز عالمِ پیش از آفرینش همه‌ی کائنات بداند. زمان بی‌زمان چه هنگام است؟ آیا این بیش از یک مفهوم توخالی نیست؟ اگر نیست، باید بتوان آن را تاحدّی وصف‌کرد که دیگران هم بفهمند. پاسخ باشوْ این بود، «غوکی به آب جهیده، صدای آب را بشنو!»

می‌گویند که پاسخ باشوْ در آن زمان خط اوّل بِرکه‌ی کهن را نداشت و او

---

۱. جمله‌ی آغاز سِفْرِ تکوینِ تورات.

بعدها آن را گفت تا یک هایکوُی کامل هفده هجایی بسازد. حالا می‌توان پرسید: «در این هایکوُ آن چیز انقلابی که نشانه‌ی سرآغاز هایکوُی نو است کجاست؟» آن چیز، بینش باشوْ است به طبیعت خود حیات یا بـه حـیاتِ طبیعت، که زمینه‌ی شعرِ او را می‌سازد. او در واقع به اعـماق کـل آفـرینش راه‌یافت، و آن‌چه آن‌جا دید نقش بر هایکوُی بِرکه‌ی کهن بیرون آمد.

برای فهم مقصود باشوْ به شرحی نیاز است. بسیاری برآنند که هـایکوُی بِرکه‌ی کهن توصیف چشم‌اندازی در تنهایی یا در آرامش است. خطی را که اینان در تخیّل‌شان دنبال‌می‌کنند شاید چنین باشد: «بِرکه‌یی هست بسیار کهن، شاید در زمین معبدی کهن، پر از درختان باشُکوه. گِرداگِـرد بِـرکه را نـیز گـیاهان و بـوته‌های شگـفت بـا شـاخه‌های گسترده و بـرگ‌های انـبوه فراگرفته‌است. چنین مـحیطی بـه آرامش سـطح یکـدست و بـی‌چین بِـرکه می‌افزاید. در این میان با جهیدن غوکی در ایـن بِـرکه آب آشـفته‌می‌شود و آرامش بِرکه به‌هم‌می‌خورد، کـه ایـن خـود بـه ارزش ایـن آرامشِ مـوجود می‌افزاید؛ صدای پخش‌شدن آب می‌پیچد، و این انعکاس ما را کاملاً از یک آرامش کلّ آگاه‌می‌کند. امّا این دانسته‌گی یا ایـن آگـاهی در کسـی بـیدار می‌شود که روان‌اش به‌راستی با روان جهان هم‌نوا باشد. و در حقیقت، همین امر باشوْ ِشاعر را برآن داشت که به این شهود یا الهام صدابخشد.»

نه ذِن را بشارت آرامش‌طلبی دانستن درست است و نه راه تعبیر هایکوُی باشوْ این است، چراکه این هایکوُ خیلی دورتر از تأیید آرامش طلبی است. با این کار دو خطا کرده‌ایم. یکـی آن کـه هـایکوُ بـیان انـدیشه نـیست بـل‌که به‌دست‌دادن تصویرهایی است که در جان هستند و بـازتاب شـهودند. ایـن تصویرها تشبیهات مَجازی نیستند که جان شاعرانه آن‌ها را به‌کـاربرده‌باشد، بـل‌که ایـن‌ها راست بـه شـهودهای اصـیل اشـاره‌می‌کنند، در واقـع، آن‌هـا خودِ شهودند. شهود چون دست‌دهد، تصویرها در جان شفاف مـی‌شوند و تجلی‌های بی‌واسطه‌ی آن تجربه می‌گردند. شهود، به‌خودی‌خود، نمی‌تواند به دیگران منتقل‌شود چون که خیلی شخصی و بسـیار بـی‌واسـطه است؛ از این‌رو برای انتقال شهود از شاعر به خواننده به این تصویرها نیاز است. امّـا برای آنان که هرگز چنین تجربه‌یی نداشته‌اند دشوار و حتّا ناممکن است که تنها از راه تصویرهایی که در جان است به خود این حقیقت برسند، چون که

در این مورد، تصویرها به تصورّات یا به مفاهیم مُبدّل‌می‌شود، و آن گاه جان می‌کوشد به آن‌ها رنگ تعبیر عقلی بزند، یعنی همان کاری را می‌کند که برخی از نقّادان با هایکوُی بِرکه‌ی کهن باشوْ کرده‌اند. چنین کوششی یک‌باره هم حقیقت درونی هایکوُ را نابودمی‌کند و هم زیبایی آن را.

تا زمانی که ما در سطح دانسته‌گی حرکت‌می‌کنیم، هرگز نمی‌توانیم از استدلال قیاسی آزادشویم و، در این صورت از بِرکه‌ی کهن رمز خلوت و آرامش می‌فهمیم، و غوکی بدان می‌جهد و صدایی که از آن بلندمی‌شود ابزارهایی به‌شمارمی‌آیند که با برابرنهادن آن‌ها معنای کلّیِ آرامش جاوید برجسته‌گی می‌یابد. ولی باشوْ شاعر آن‌جا که ماییم زنده‌گی‌نمی‌کند، او از پوست دانسته‌گی گذشته و به درونی‌ترین نهانخانه‌های جان راه‌یافته‌است، یعنی به «عالمی» رسیده که آن را ندانسته‌گی می‌نامیم و به اندیشه درنمی‌آید. این نه‌ـدانسته‌گی خیلی دورتر از آن ندانسته‌گی[1] است که از مصطلحات روان‌شناسی است. بِرکه‌ی کهن باشوْ در آن سوی جاودانه‌گی است، که زمان بی‌زمان آن‌جاست. به‌راستی چندان «کهن» است که دیگر کهن‌تر از آن چیزی نیست. با هیچ میزانی از دانسته‌گی آن را نمی‌توان سنجید. اصل همه از آن‌جاست، خاست‌گاه این جهانِ جزیی‌ها است، امّا خود آن هیچ نشانی از جزئیّت با خود ندارد. هنگامی به این جهان راه‌می‌بریم که به آن‌سوی «بارشِ باران» و «خزه‌یی که سبزتر می‌شود» رسیده‌باشیم. عقل اگر این را بفهمد، «تصوّر»ی از آن می‌سازد که وجودی بیرون از این جهان جزیی ما، یعنی جهان کثرت‌ها، پیدامی‌کند، و بدین‌گونه موضوع تعقّل می‌شود. به‌راستی فقط از طریق شهود است که این بی‌زمانیِ حالتِ ندانسته، یعنی ندانسته‌گی، دست‌می‌دهد و تا زمانی که ما بیرون از جهان هرروزی حس‌های‌مان یک جهان تُهیّت ـ که ورای حواس است ـ فرض می‌کنیم هرگز این دریافت شهودی واقعیّت در جان ما صورت‌نمی‌بندد؛ زیرا که این دو جهان حسی و فوق حسی، نه دوگانه که یگانه‌اند. پس، شاعر نه از راه آرام

---

۱. unconsciousness. در کتاب‌های روان‌شناسی فارسی معمولاً واژه‌ی consciousness را «خودآگاهی»، «شعور»، «هشیاری» ترجمه‌می‌کنند. ولی ندانسته‌گی در ذن درواقع ترجمه‌ی موشین یا نه ـ جان است، که به اعتباری «بی‌دلی» یا «دلِ بی‌دلی» است.

بودن بِرکه‌ی کهن بل‌که از راه صدایی که با جهیدن غوک در آب پیداشده است در ندانسته‌گی جان خویش می‌نگرد. اگر این صدا نبود باشْو نگرشی به ندانسته‌گی نداشت، و خاست‌گاه فعالیت‌های خلاق هم در ندانسته‌گی است و همهٔ هنرمندان راستین نیز از همین ندانسته‌گی الهام می‌گیرند. توصیف این لحظه‌ی دانسته‌گی دشوار است، چه این‌جا ثابت نگه‌داشتن معنای واژه‌ها، یا به بیان دیگر، در یک قطب نگاه‌داشتن معنای‌شان ازمیان‌می‌رود، یا از نظر دیگر، آغازمی‌شود چون‌که آن‌جا این واژه‌های متناقض را بی‌آن که سبب اِشکال منطقی شود می‌توان به‌کاربرد. شاعر یا عارف است که واقعاً چنین تجربه‌یی دارد که جایی هایکوُی باشْو می‌شود و جای دیگر سخن ذن، تا چه‌گونه آن را به‌دست داده‌باشند.

شاید بتوان گفت که جان انسان از چند لایه‌ی دانسته‌گی ساخته شده است، از یک دانسته‌گی دوگانه تا ندانسته‌گی، که همان بی‌دلی است. لایه‌ی اوّل جایی است که ما به‌طور کلی در آن حرکت‌می‌کنیم و هرچیز به طور دوگانه در آن عَلَم‌می‌شود. اصل این لایه در آن است که معنای کلمات را در یک قطب نگه‌دارد. لایه‌ی دوّم حوزه‌یی است که می‌توان آن را «نیم‌دانسته» خواند؛ هرگاه که بخواهیم می‌توانیم چیزهایی را که این‌جا انباشته‌شده تا دانسته‌گی کامل بالابکشیم؛ این لایه‌ی حافظه است. لایه‌ی سوم ندانسته‌گی است، و معمولاً این اصطلاح را روان‌شناسان به کار می‌برند؛ یادهایی که از زمان‌های دور این‌جا انباشته‌شده با یک حرکت کلّی جان بیدارمی‌شوند؛ این یادها، که هیچ کس نمی‌داند از کدام گذشته‌ی دور در آن‌جا پنهان شده‌اند، با پیش‌آمدهای ناگهانی که از روی قصد یا ازسراتفاق رخ می‌دهد به سطح می‌آیند. این لایه‌ی ندانسته‌ی جان، آخرین لایه نیست و هنوز لایه‌ی دیگری هست که در واقع بنیاد شخصیّت ما است، و شاید بتوان آن را «ندانسته‌گیِ جمعی» خواند که تاحدّی بسته‌گی دارد به مفهوم بودایی ِ آلَیَه ویجن‌یانه[1] که «دانسته‌گیِ دربردارنده‌ی همه» یا «دانسته‌گیِ بنیاد» است. هستی این ویجن‌یانه‌ی بنیادی یا ندانسته‌گی را نمی‌توان از راه آزمایش نشان‌داد، بل‌که

---

۱. alayavijñāna، در لغت یعنی «انبار دانسته‌گی» و از اصطلاحات مهم فلسفه‌ی یوگاچاره (Yogācāra، یکی از دو مکتب مهم مهایانه‌ی هند) است.

فرض آن در توضیح واقعّیت کلّی ِ دانسته گی لازم است.

از نظر روان‌شناسی، این آلیه را می‌توان بنیاد زنده گانی ِ روحی ما به شمار آورد؛ ولی هنگامی که بخواهیم رازهای زنده گانی ِ هنری یا عارفانه را بگشاییم، باید چیزی داشته‌باشیم که شاید بتوان آن را «ندانسته گی ِ عالم» یا کیهانی نامید.[1] «ندانسته گی ِ عالم» اصل خلاقیّت است. همه‌ی آثار خلاّق هنری، زنده گی‌ها و شوق و شور دینداران، و روح تحقیق که فیلسوفان را به حرکت درمی‌آورد همه از این خاست‌گاه، از این ندانسته گی ِ عالم می‌جوشند، که در واقع عالم یاکان یا مخزن (= آلیه) امکانات است.

باشوْ با این ندانسته گی روبه‌رو شد و تجربه‌اش را در این هایکوُ بیان کرد. این هایکوُ فقط زمزمه‌ی آرامشی نیست که آن را زیر آشوب سطحی زنده گی این‌جهانی فرض‌می‌کنند. سخن باشوْ اشاره به چیزی بسیار عمیق‌تر از این است، و ما در همان حال با این چیز در این جهان کثرت‌ها روبه‌رو می‌شویم، و ارزش و معنای جهان ما هم از این چیز است. بی‌امید ِ به ندانسته گی ِ عالم شیرازه‌ی زنده گانی ما، که در سپهر نسبیّت‌ها سپری‌می‌شود، یک‌سره ازهم‌می‌پاشد.

اکنون می‌توان‌فهمید که چرا لازمه‌ی هایکوُی ژاپنی، بلند و پُر ــ ریزه‌کاری و عقلی‌بودن نیست. هایکوُ از هر ساخت مفهومی یا تصوّری گریزان است. هایکوُیی که به تصوّرات روکند اشاره‌ی راست و مستقیم آن به ندانسته گی تاب‌برمی‌دارد، آسیب می‌بیند، بُریده‌می‌شود، و نیروی آن ازدست‌می‌رود. پس سعی هایکوُ به این است که درخورترین تصویرها را به‌دست‌دهد تا ما شهود اصیل را درحدّ ممکن زنده و شاداب به‌یادآوریم. تصویرهایی که بدین‌سان در هایکوُ نشان‌داده و چیده‌می‌شوند شاید به‌هیچ‌وجه قابل‌فهم جان‌هایی نباشند که برای درک معنای آن‌ها پرورش کامل نیافته‌اند. بیش‌تر کسانی که به‌طورکلّی در درک هایکوُ پرورش نیافته‌اند از برشماری چیزهای آشنایی چون بِرکه‌ی کهن، جهیدن غوکی، و صدای آب چه می‌فهمند؟ راست است که این چیزها تنها برشمرده‌نمی‌شود، بل‌که

---

۱. Cosmic Unconscious. مقایسه‌کنید با «غفلت عالم» در این بیت مولوی:

اُستنِ این عالم ای جان غفلت است　　　هوشیاری این جهان را آفت است

یک حرف تعجب آه! و یک فعل حرکت ِمی‌جهد نیز در آن هست. اما گمان‌نکنم اغیار بتوانند در این هفده هجا... چیزی که به‌طور شاعرانه شادکننده‌باشد بازبشناسند. و با این‌همه، چه حقیقت ژرف شهودی در این سخن هست ــ حقیقتی که آن را حتّا با یک سلسله‌ی هراس‌انگیز تصوّرات هم نمی‌توان بیان‌کرد که این‌همه الهام‌بخش باشد!

شهودهای عارفانه معمولاً به اصطلاحات ساده بازگفته‌می‌شود، این‌ها سخنانی راست و مستقیم است بی‌هیچ ایهام، گو آن‌که در ذِن گفته‌های شاعرانه و هایکوُ بسیار داریم. ولی همین که این شهودها دستخوش تحلیل عقلی بشود، این‌جاست که فیلسوفان و خداشناسان باید به رقابت برمی‌خیزند، و مثنوی هفتاد من کاغذ می‌شود. همین‌طورند شهودهای شاعرانه و شوق و شورهایی که شاعر هایکوُ را برمی‌انگیزند، اگر به شاعر دیگری به غیر از هایکوُسرا داده‌شوند شاید فرصتی باشد که او به آسانی غزلی یا قصیده‌یی بلند و پُر از ظرایف بسراید. باشوْ، از نظر اصالت الهام، هم‌پایه‌ی بزرگ‌ترین شاعران جهان است. تعداد هجاها ربطی به کیفیّت حقیقی ِشاعر ندارد. شاید ابزار کار شاعران، که عَرَضی است، گوناگون باشد، ولی ما درباره‌ی چیزها و مردم نه به آن‌چه عَرَضی است بل‌که به آن‌چه ذاتی آنان است داوری‌می‌کنیم.

حالا می‌توان پرسید که باشوْ ِشاعر در لحظه‌ی سرودن هایکوُی ِبرکه‌ی کهن، آه! چه تجربه‌یی داشته‌است؟ تا آن‌جا که از این هایکوُ پیدا است، تجربه‌ی شاعر از نمودی که او گواه آن بود پا فراتر نمی‌گذارد. جز همان یک «آه!» کوتاه دیگر اشاره‌یی به جنبه‌ی ذهنی آن واقعه نمی‌شود. در واقع حضور «آه!» کلید همه‌ی شعر است، و با وجود آن دیگر این هایکوُ توصیف عینی ِجهیدن غوک به بِرکه‌ی کهن و صدای حاصل از آن جهیدن نیست.

تا آن‌جا که بِرکه‌ی کهن دربردارنده‌ی حجم معینی از آب است و چیزهای پیرامون خود را منعکس‌می‌کند، هیچ حیاتی در آن نیست. برای این که واقعیت خود را نشان‌دهد باید صدایی از آن برخیزد؛ از این رو غوکی در آن می‌جهد، و سپس بِرکه‌ی کهن پویابودن ِخود حیات و معنای خود را به ما زنده‌گان ثابت‌می‌کند، و موضوع ِدل‌بستن و ارزش می‌شود.

به این نکته باید توجّه‌داشت که نزد باشوْ ِشاعر و نگرنده ارزش بِرکه‌ی کهن نه از خاستگاهی بیرون از بِرکه بل‌که ازخود آن پیدامی‌شود. اگر

بگوییم که بِرکه همان ارزش است شاید بهتر باشد. معنای بِرکه برای باشوْ از این‌جا نیست که او آن ارزش را در رابطه‌ی بِرکه با چیزی از بیرون یافته‌است.

به عبارت دیگر، جهیدن غوک به بِرکه، بلندشدن صدای آب، اگر به طور عینی بگوئیم، فرصتی بود که به باشوْ فهماند او بِرکه است و بِرکه او، و دریافت که هر ارزشی که در این همانی یا هم‌سانی هست چیزی جز خود «هم‌سانی» نیست، جز این دیگر چیزی نیست که به این حقیقت افزوده‌شود. او چون این حقیقت را بازشناخت، آن حقیقت معنا یافت. این بِرکه بِرکه‌یی بود و این غوک، غوکی و این آب هم آبی. چیزها چنان بود که پیش از این بود. می‌توان گفت که هیچ جهان عینی با غوکان و بِرکه‌های‌اش وجودنداشت تا این که روزی باشوْنامی ناگهان به این چشم‌انداز رسید و صدای آب را شنید. این چشم‌انداز تا آن زمان هستی‌نداشت. چون باشوْ ارزش آن را دریافت، این شد برای او آغاز یا آفرینش یک جهان عینی. پیش از این، بِرکه‌ی کهن واقعیّت نداشت. این فرصت که در آن باشوْ صدای جهیدن غوک را شنید سبب شد که کلّ جهان، یا خود شاعر، از نیستی پدیدآید.

راه دیگری هم در توصیف تجربه‌ی باشوْ و پدیداری یک جهان عینی هست. در این «لحظه»، باشوْ از حیات بِرکه‌ی کهن، یا از حیات غوک سبز کوچک بهره‌یی نداشت. هر دو، هم شناسه‌گر و هم شناسه، یک‌سره نیست بودند. و بِرکه، چون پیش، بِرکه بود و باشوْ، باشوْ بود و غوک، غوک بود؛ همان بودند که از ازل بوده‌اند.

و بااین‌همه، چون باشوْ با بِرکه روبه‌رو شد همان بِرکه بود، و چون صدای آب را، که از جهیدن غوک به بِرکه بلندشده‌بود، شنید دیگر از غوک جدا نبود. جهیدن، صدا، غوک، بِرکه، و باشوْ همه در یک و یک در همه بود. یک همانیِ مطلق، یا به زبان بودایی، یک حالت کامل تُهیّت یا چنینی بود. شاید خِردورزان بگویند که این چیزهای متفاوت، ازنظر باشوْ، رمزها یا نمادهایی است که دارای برترین ارزش واقعیت‌اند. امّا چنین نیست. چرا باشوْ گفت: بِرکه‌ی کهن، آه!؟ این «آه!» برای بقیه‌ی هایکوُ چه معنایی دارد؟ این جزء هم نیروی جداکردن بِرکه‌ی کهن از چیزها یا پیش‌آمدهای دیگر را دارد، و هم این قدرت را که توجّه را بدان هدایت‌کند. پس موقعی که گفته می‌شود «بِرکه»، نه تنها ردیف پیش‌آمدهای آمده در هایکوُ بل‌که یک

جامعیّت نامحدود و تمام نشدنی ِچیزها، که سازنده‌ی جهان انسانی ِهستی است، با آن هم‌راه است. بِرکه‌ی کهن تمام عالم را درخود دارد، و تمامی عالم خود را در بِرکه می‌یابد.

اکنون هایکوُی بِرکه‌ی کهن باشوْ فهمیدنی‌تر شده. بِرکه‌ی کهن با غوکی که به آن می‌جهد صدایی برمی‌انگیزد که نه‌تنها در مکان بل‌که در زمان هم به پایان جهان می‌رسد. در این هایکوُ، بِرکه به هیچ وجه آن بِرکه‌ی «معمولی» نیست که در همه‌جای ژاپن دیده‌می‌شود؛ و این «غوک» نیز همان غوک سبز بهاران نیست. برای شاعر «من» بِرکه‌ی کهن‌ام، «من» غوک‌ام، «من» صدای‌ام، «من» خود ِواقعیّت‌ام با همه‌ی مفردات ِ هستی. باشوْ در این لحظه‌ی اوج معنوی، خود ِجهان است. از صدای آب است که همه‌ی جهان پیدامی‌شود. حال که چنین است آیا ما بِرکه‌ی کهن یا صدای آب یا جهیدن غوک را رمز یا نماد ِواقعیّت نهایی می‌نامیم؟ نه. در فلسفه‌ی بودایی چیزی آن‌سوی بِرکه‌ی کهن وجود ندارد، چراکه بِرکه فی‌نفسه کامل است، و به چیزی در آن‌سو یا بیرون از خود اشاره‌نمی‌کند، بِرکه‌ی کهن نفْس ِواقعیّت است.

سِن‌گایی (۱۷۵۰-۱۸۳۷) درباره‌ی باشوْ و غوک‌اش تفسیر خاصی دارد. او پیر ِدِیر ِشوْفوُکوُجی در هاتاکای ِکیووشوو بود. او نه تنها استاد قابل ذِن، بل‌که نقاش، خوش‌نویس، و شاعری سرشار از طنز و ظرافت نیز بود. زمانی تصویری از شاخه‌ی موزی کشید که غوکی زیر آن چُمبک‌زده‌بود. «باشوْ» به ژاپنی یعنی نخل موز و تخلص شاعر، یعنی باشوْ، شاید از آن گرفته‌شده‌باشد. و یا شاید از دیر «باشوْ ـ آن». سِن‌گایی بالای تصویر خود هایکوُیی نوشته‌است که گفت‌وگوی غوکی است با خود:

اگر برکه‌یی بود
درآن می‌جَستم، و می‌گذاشتم که باشوْ
بشنود.

باشو و تنهایی جاودانه

نخست ضروری است بدانیم که وابی چیست![1] وابی یعنی فقر و بی‌چیزی و تنهایی. چیزی است مشخص‌کننده‌ی تمام فرهنگ ژاپنی که خود بازتاب روح ذِن است. هر دینی هواخواه زنده‌گانیِ فقر است. ذِن نیز چنین است. تا موقعی که به چیزی دل‌بسته‌گی داریم، تا وقتی که مسخّر فکرِ تملک‌ایم، دل ما هرگز نمی‌تواند آزادباشد. حتّا زنده‌گی را هم نبایدداشت. فقر، ذِن است و هایکوُ نیز چنین است. نمی‌توان هایکوُیی سرشار از اندیشه، تفکّرات نظری، و تشبیهات تصور کرد. هایکوُ خودِ تنهایی است.

کیوْگان شی‌کان[2]، استاد ذِن پایان سلسله‌ی تانگ، فقر[3] را چنین می‌داند:

فقرِ پارینه هنوز کامل نبود؛
فقرِ امسال مطلق است.
در فقرِ پارینه جای نوکِ متّه‌یی بود؛
فقرِ امسال امّا مته را به‌تمامی ناپدیدکرده‌است.[4]

فقری که در آن حتّا جای نوک سوزنی هم نیست، در فلسفه‌ی پرَجنیا ـ پارَمیتا[5] به تُهیّت یا «خُلُو» معروف‌است.

---

۱. ← ذن چیست؟ ص ۱۲۲-۲۳.

۲. Kyōgen Shikan به چینی Hsiang-yen Chih-hsien.

۳. به ژاپنی hin و به چینی pin. نباید فقر را در معنای اقتصادی یا اجتماعی آن تصورکند.

۴. انتقال چراغ، دفتر ۱۱. انتقال چراغ از کتاب‌های کهن ذن است. این معنی "فقر" را مقایسه‌کنید با عبارت "فقر: خُلُوّ کلی را گویند." در رشف‌الحاظ فی کشف‌الالفاظ، ص ۸۶.

۵. prajña-pāramitā کمالِ شناخت یا کمالِ فرزانه‌گی، یعنی عرفان. میان مفهوم‌های این مکتب و

باشوْ تجسم چنین روحی بود. او پیش از هر چیزی شاعری بزرگ و خانه‌به‌دوش بود، شیداترین عاشق طبیعت، نوعی شاعر طبیعت‌پرست. عمرش را در سفرِ از این‌سو به آن‌سوی ژاپن سپری‌کرد. در روزگار باشوْ، هنوز زنده‌گی تا این حد مبتذل و سخت نبود. یک کلاه خیزرانی، یک چوب‌دست خیزران، و یک کیسه‌ی نخی برای آواره‌گی به کوه و بیابان کافی بود. یک چند در روستایی، یا جایی که خیال‌انگیز بود، می‌ماند و از تجربه‌هایی که دست‌می‌داد بهره‌می‌برد، اگر چه احتمال می‌رود که این‌ها به دشواری سفر ابتدایی افزوده‌باشند. امّا ازیادنبریم که سفر چون این‌همه آسان و راحت شود، معنای روحی‌اش از دست می‌رود. شاید این را نوعی احساساتی‌شدن بنامید، امّا از سفر نوعی احساس تنهایی پیدامی‌شود که انسان را به تعمق در معنای حیات می‌کشاند. وانگهی، زنده‌گی خود سفری است از ناشناخته‌یی به ناشناخته‌ی دیگر. مراد از دوروزه‌ی عمر گشودن راز هستی نیست. باشوْ میل‌شدیدی به سفر داشت. و این از پیش‌گفتار سفرنامه‌اش به نام تنگ‌راه‌ی ئوکوْ[1] پیدا است:

«خورشید و ماه[2] مسافران جاویدند؛ چنین‌اند فصول، که هر ساله می‌آیند و می‌روند. آنان که زنده‌گی را در زورقی بر آب می‌گذرانند و آنان که به لگام اسب می‌چسبند و پیرمی‌شوند ــ چنین کسان را سفر کاری است روزمره، در واقع منزل‌گاه آنان است. از دیرباز بسا کسا که در سفر مرده‌است.

«نمی‌دانم کی بود، امّا میل نیرومندی به زنده‌گی آواره‌گی در خود حس‌کردم، و خود را به دست سرنوشتِ یک ابر تنها سپردم که پنداری سبکبارانه با باد می‌رود. یک‌چند در کنار دریا به‌سربردم، و آخرین پاییز را چندی در کلبه‌یی ویران در کنار رودخانه‌یی

عرفان اسلامی ایرانی همانندی بسیار هست.

۱. *Oku no Hosomichi*.

۲. «خورشید و ماه» نشان‌دهنده‌ی زمان‌اند، و معنای تمام جمله این است که «زمان می‌گذرد، و ما نیز به‌دنبالِ گردونه‌اش.»

اقامت‌کردم. این منزل‌گاه را از تارهای دیرین عنکبوت پاک و تاحدّی قابل‌سکونت کرده‌بودند.

امّا چندان که سال به‌سر آمد، روح بی‌آرام‌ام باز به‌شدت پیداشد. چنان بود که گفتی موجودی فوق طبیعی در پی من افتاده و مرا تاب وسوسه‌اش نبود. فکر دیدار منطقه‌ی مرزی شیراکاوا در زیر آسمان مه‌آلود بهارِ آینده بر من غالب‌شد. آرامش از دل‌ام رخت بست. به‌تندی وصله بر زنگال‌ام بستم، رشته‌های کلاهِ سفر را نوکردم، و ساق‌های‌ام را با داغ موکسا درمان‌کردم. سرانجام، کلبه را به دوستی واگذاشتم، و سفر شمال را درپیش‌گرفتم، دلم مالامال مهتابی بود که به زودی در ماتسوْشی‌ما خوشامدم می‌گفت.»

در دوره‌ی کاماکوُرا، سای‌گیوْ (۱۱۱۸-۹۰) بود که پیش از باشوْ شاعر مسافر بود. سای‌گیوْ پس از آن که کار دولتی و سپاهی‌گری‌اش را در دربار رهاکرد، زنده‌گی را وقف شعر و سفر کرد. او رهرو بودایی بود. هر که در ژاپن سفر کرده‌باشد شاید تصویر رهروی را در جامه‌ی سفر دیده‌باشد که تنها به کوهِ فوُجی می‌نگرد. این پرده تنهایی رازگونه‌ی زنده‌گی انسان را تصویرمی‌کند، و این تنهایی نه احساس اندوه‌گینی است و نه احساس دل‌گیر کننده‌ی تنهایی، بل‌که نوعی ادراک و تصدیق راز مطلق است. این شعری است که سای‌گیوْ در آن زمان سرود:

دودِ کوهِ فوُجی
با وزشِ باد
در دوردست ناپدیدمی‌شود!
که می‌داند سرنوشتِ اندیشه‌های مرا
که سبُک هم‌راهِ آن می‌گذرند؟

باشوْ رَه‌بان نبود ولی از مشتاقانِ ذن بود. در آغاز پاییز، که هوا ناگاه باریدن آغازمی‌کند، طبیعت تجسم تنهایی جاودانه است. درختان عریان‌می‌شوند، کوهستان‌ها جلوه‌یی سخت به‌خودمی‌گیرند، نهرها زلال می‌شوند، و شام‌گاه که پرنده‌گان خسته از تلاش روز به آشیان باز می‌گردند، مسافری تنها در

سرنوشت زنده‌گیِ انسان تعمق‌می‌کند، حالِ او با حال طبیعت می‌گردد:

مسافری —

بگذار چنین‌ام بنامند

این رَگ‌بارِ پاییزی.

باشوْ شاعر تنهایی جاودانه بود. هایکوُی دیگرش این است:

شام‌گاهِ خزانی،

زاغی

نشسته برشاخه‌ی خشکی.

معنای ساده‌گی شکل همواره ناچیزیِ محتوای آن نیست. در این زاغی که تنها بر شاخه‌ی خشکیده‌ی درخت نشسته آن‌سوییِ بزرگی هست. همه‌چیز از یک ژرفای ناشناخته‌ی راز بیرون‌می‌آید، و ما از هر یک از آن‌ها می‌توانیم درآن ژرفا نظرکنیم. شما مجبور نیستید که شعر بلند چندصد بیتی بگویید تا احساس‌هایی راکه بدین‌سان از نگریستن در آن ژرفا در شما بیدارشده بیان‌کنید، و چون احساس به اوج‌اش برسد ما خاموش می‌مانیم، چراکه این‌جا مقام سخن نیست. حتّا بگو هفده هجا هم زیاد است. در هر حال، گرایش هنرمندان ژاپنی، که کمابیش از ذِن متأثرند، به این است که در بیان احساس‌های‌شان «لفظ اندک» و یا در نقاشی، کم‌ترین حرکات قلم را به‌کاربرند. چون احساس به‌طور کامل بیان‌شود دیگر جایی برای آن ناشناخته نمی‌ماند؛ و هنرهای ژاپنی از این «ناشناخته» آغازمی‌شوند.

به نظر باشوْ، آن‌چه این‌جا روح تنهایی جاودانه خوانده شده روح فووگا[1] است. فووگا یعنی «آراستن زنده‌گی» امّا نه به معنای جدید آن‌که بالابردن معیار زیست است. فووگا حظّ بی‌آلایش از زنده‌گی و طبیعت است. شوق سابی و وابی است نه جست‌وجوی راحت مادی یا هیجان زنده‌گی. فووگا از یگانه‌گی انسان با روح خلاق و هنرمندانه‌ی طبیعت آغاز می‌شود. از این رو مرد فووگا دوستان‌اش را در گُل و پرنده و سنگ و آب و باران و ماه

۱. Fūga که برخی Fūryū می‌خوانند.

می‌یابد. در سخنان زیر که از پیش‌گفتار باشْو بریکی از یادداشت‌های روزانه‌اش گرفته‌شده‌است[1] شاعر خود را از گروه هنرمندانی چون سای‌گیْو، سْوگی، سِشّو، ریکیوو می‌داند که همه فووراْبوْ[2] بودند، یعنی شیدایان طبیعت‌پرست. در پیش‌گفتار باشْو می‌خوانیم:

در این تن که از یک صد عضو و نُه منفذ ساخته شده چیزی هست که گاهی فووراْبوْ خوانده‌می‌شود. آیا این اشاره‌یی است به ژنده‌دلقی نازک و به‌بادآویخته؟ این دوست دیری سراینده‌ی پرشور کیوْکوْ[3] بوده‌است، چون که می‌اندیشد که این رسالت زنده‌گانی اوست. امّا هرگاه که از آن خسته‌می‌شود، می‌خواهد آن را به دریا بیفکند؛ گاهی این آرزوی نیک در او هست که به از دیگران باشد، جان‌اش از بسی کارهای این‌جهانی آشفته‌است؛ و ازاین‌رو احساس بی‌قراری‌می‌کند. در واقع، او اغلب منصب این‌جهانی را آرزومی‌کند، امّا [تعلق‌اش به هایکوْ] بر این اندیشه غلبه‌می‌کند. وانگهی، او اکنون نادانی بی‌فضیلت است، مگر آن که سخت پی‌گیر فقط یک راه باشد، که در حقیقت راهی است که سای‌گیْو در واکایش، سْوگی در رِنْ‌گایش، سِشّو در پرده‌هایش، و ریکیوو در آیین چایش به‌یک‌اندازه دنبال‌کردند. یک روح ــ که روح فووگا است ــ در همه‌ی کارهای‌شان جان‌می‌دمد؛ آن که به این امید است طبیعت را می‌پذیرد، و دوستدار فصول می‌شود، در هرچه می‌نگرد گل‌می‌بیند؛ و هر اندیشه‌اش با ماه پیوند دارد. هرگاه چیزها نشان از گل نداشته‌باشند، انسان در شمار وحشیان است؛ هرگاه اندیشه‌ها با ماه پیوند نداشته‌باشند، انسان به چارپایان می‌ماند. پس، من می‌گویم:

---

۱. یادداشت‌های روزانه‌ی یُشینو.

۲. fūrabō. fū ، یعنی باد، ra یعنی پارچه‌ی نازک، و bō، یعنی رهرو. روی‌هم‌رفته، [illegible] یا فووراْبوْ یعنی "رهرو کهن‌سالی که آواره‌ی کوه و بیابان است، و در هوا به پاره‌نخ نازکی ماند، دست‌خوش باد."

۳. kyōku. در لغت یعنی "سخن شیداگونه"، و به معنای هایکو است.

از توحش قدم فراتر نه، در شمار چارپایان مباش، طبیعت را بپذیر، و
به طبیعت بازگرد.»

باشوْ که خود را فوورابوْ می‌خواند، یعنی «مردی که زنده‌گی‌اش‌به تکه پارچه‌یی نازک می‌ماند در دست باد»، حلقه‌ی جالب پیوسته‌گی‌ها را به‌وجودمی‌آورد، چون از دیرباز باد سرشار از ناشناختنی‌ها بوده‌است. کسی نمی‌داند که از کجا می‌آید یا به کجا می‌رود. امّا هنگامی که هم‌چنان بوَزد همه‌گونه نمودهای پیش‌گویی‌ناپذیرِ شگفت‌آور پدیدمی‌آورد. جوانگ زه آن را به نوای خاکی توصیف‌می‌کند. عیسا باد را به روح مانند می‌کند:

«باد هر کجاکه بخواهد می‌وزد، و تو آوازش را می‌شنوی، امّا نمی‌دانی که از کجا می‌آید یا به کجا می‌رود؛ هم‌چنین است هر یک از ما که از روح متولدشده‌ایم.[1]»

یک شاعر ژاپنی می‌گوید:

خزان فرازآمده‌است!
اگر چه دیدنی نیست
چشمان را امّا بسی آشکار است.
آن را از آواز وزش باد می‌شناسد.

لیه زه، فیلسوف بزرگ داثوی، از باد مفهوم عارفانه‌یی دارد. تمام آن داستان را که از اندیشه‌های خاص داثوی بارور است در این‌جا می‌آوریم، و این اندیشه‌ها قطره‌قطره در شیوه‌ی احساس ذِن راه یافته‌است و از آن‌جا هم در وضع روانیِ شاعر هایکوُ درباره‌ی حیات.

«استادِ لیه زه، لائو ـ شانگ بود و دوست‌اش بوگائو زه. لیه زه چون در تعلیم این دو فیلسوف استادشد بربال‌های باد نشست و به‌خانه‌آمد.

1. انجیل یوحنا، ۳:۸.

«یین- شِنگ چون این را شنید مریدش شد. چند ماهی دور از خانه با لیه زه ماند. فرصتی پیش‌آمد و یین- شِنگ تقاضاکرد که به هنرهای او راه یابد. ده‌بار پرسید، و پاسخی نشنید. یین- شِنگ شکیب ازدست‌داد و آهنگ رفتن کرد، امّا لیه زه باز چیزی از خود نشان‌نداد. پس، یین- شِنگ رفت؛ امّا پس از چند ماه هنوز جان‌اش آرام نبود، ازاین‌رو بازگشت و مرید اوشد.

لیه زه گفت: «این مدام آمدن و رفتن‌ات برای چیست؟»

یین- شِنگ پاسخ داد: «چندی پیش، ای محترم، طالب تعلیم شما بودم، امّا شما چیزی با من نگفتید؛ آزرده‌شدم. اما، اکنون از آن احساس رهایی یافته‌ام، از این رو بازآمده‌ام.»

لیه زه گفت: «پیش از این تو را مردی صاحب بصارت می‌دانستم، و تو تا این اندازه به خواری درشده‌ای؟ بنشین تا من آن‌چه از استادم آموخته‌ام تو را بیاموزم. پس از خدمت استاد، و بهره‌مندی از دوستی بوگائو، سه سال جان‌ام را یارای اندیشه‌ی درست و نادرست، بود و نه زبان‌ام را یارای سخن گفتن از سود و زیان. پس، نخستین بار، استادم نظری به من افکند. همین و بس.

«در پایان سال پنجم حال دیگرگون شد؛ جان‌ام باز در اندیشه‌ی درست و نادرست بود، و زبان‌ام باز از سود و از زیان می‌گفت. آن‌گاه، نخستین‌بار، سیمای استادم شکفت و لبخندی‌زد.

«در پایان سال هفتم، باز حال دیگرگون شد. جان را رهاکردم تا به هرچه می‌خواهد بیندیشد. امّا او دیگر نه به درست می‌پرداخت و نه به نادرست. زبان را رهاکردم تا هرچه می‌خواهد بگوید، امّا دیگر از سود و از زیان نگفت. پس، سرانجام استاد مرا به درون فراخواند که در کنارش روی فرش بنشینم.

«در پایان سال نُهم لگام جان را به تفکّرات‌اش رهاکردم، و راه دهان را به گفتارش. نه از درست آگاه‌بودم و نه از نادرست، نه از سود و نه از زیان، و نه از تماس خود با دیگران. نه می‌دانستم که آن استاد آموزگار من است، و نه آن دیگری دوست من. درون و بیرون، هردو، خالی بود. دیگر میان چشم و گوش، گوش و بینی،

بینی و دهان فرقی نبود: همه یک‌سان بود. جان‌ام یک‌دل بود، تن‌ام دست‌خوش زوال، و گوشت و استخوان‌ام همه آب شده. من از هرچه تن‌ام برآن می‌آرامید، یا از هر آن‌چه زیر پای‌ام بود پاک بی‌خبر بودم. بر باد به این‌سو و آن‌سو کشانده‌می‌شدم، چنان‌که پرِّ کاهی یا برگی فروافتاده از درخت. به‌راستی، نمی‌دانستم که باد بر من نشسته‌است یا من بر او. تو اکنون هنوز یک فصل تمام را در خانه‌ی استادت به سرنیاورده دوسه‌بار شکیب ازدست بازنهاده‌ای. چرا تا این اندازه هوا هرگز ذره‌یی از کالبد تو را نگاه‌نمی‌دارد، و حتّا خاک از بار هر یک از اندام‌های تو سنگین می‌شود! چه‌گونه انتظار داری که در هوا بپَری یا بر گردونه‌ی باد بنشینی؟»

ین-شِنگ چون این را شنید سخت شرم‌سار شد. یارای دم زدن‌اش نبود، و دیری گذشت تا توان سخن‌گفتن یافت.[1]»

امّا جوانگ زه چندان از لیه زه خشنود نیست، چرا که او باید چشم‌به‌راه نشستنِ بر باد باشد. جوانگ زه نه با باد سروکار دارد، و نه با هیچ چیز بیرونی:

«امّا بادسواری لیه زه و این‌سو و آن‌سو رفتن‌اش، هرکجا که می‌خواست. روی‌هم‌رفته این بسیار خوب است. او گاهی حتّا تا پانزده روز در سفر بود. از آنان که به خوش‌دلی رسیده‌اند، خوش‌دلیِ او به‌راستی کمیاب است. اگرچه او خود را از راه‌رفتن [=به خاک وابسته‌بودن] آزادکرده‌است، هم‌چنان باید چشم‌به‌راه چیزی باشد که با آن بالابرود. امّا اگر او، سوار بر ذات جاویدانِ[2]

---

۱. تعلیمات دائوی از کتاب لیه-زه، ترجمه‌ی ل. جایلز ص‌های ۳۹-۴۲، با مختصر تغییر.

۲. کلمه‌ی اصلی ذاتِ جاویدان یا دلیل جاویدان، چنگ (chêng) است، به معنای «حالتی ازچیزها آن‌چنان‌که هستند»: آتش می‌سوزد، آب می‌رود، باد می‌وزد، سنگ می‌افتد، بخار بلندمی‌شود، و مانند این‌ها.

جهان و به‌فرمان‌دارنده‌ی شش عنصر طبیعت، می‌توانست به فراغت
در عالم بی‌منتها سیرکند، دیگر چشم‌به‌راه چه می‌بود؟»[1]

سخن لیه زه و جوانگ زه هر دو یکی است، چرا که آن دو آواره‌گان عالم بی‌منتهای‌اند که همه‌چیز از آن‌جاست و به آن بازمی‌گردد. باشوْ به یقین باید با آن نوشته‌های عارفانه آشنا بوده‌باشد. جان چینی کاملاً عملی است، امّا همواره طالب گسستن همه‌ی آن بندهایی است که او را در قوانین آداب و رسوم به‌بندمی‌کشند؛ امّا جان ژاپنی چندان به زمین وابسته است که علف‌هایی را که زیرپای او می‌روید، هر چند حقیر که باشد، ازیادنمی‌برد. باشوْ بی‌شک بسیاری از آیین‌دائو را در خود دارد، امّا بر بال‌های باد پروازنمی‌کند، یا از چیزهای پیرامون خود غافل نیست، یا پیوند هرروزی خود را با زنده‌گیِ این‌جهانی نمی‌بُرد. یکی از سخنان مطلوبِ ذِن این است:

پس از سال‌ها سختی خرقه‌ام ژنده شده
و نیمی از آن هم‌اکنون یکسره بر باد است.

اکنون می‌توان به چند هایکوُ پرداخت. هرچند استادان هایکوُ شاعران فقرند، امّا خودبین نیستند، چنان‌که گاهی نداری مردم را آماده‌ی این خودبینی می‌کند. اگر چنین بودند دیگر شاعر نبودند. شاعر نخست باید از خودپرستی آزاد باشد تا بتواند خود را چنان گسترده کند که همه‌ی جهان را فراگیرد. ریوْکان از مردم ئچی‌گو می‌گذاشت شپش‌ها به زیرجامه‌اش هجوم بیاورند، و حتّا گاهی آن‌ها را آفتاب‌می‌داد، و این هنگامی بود که «دلق سیاهِ رهروی‌اش چنان‌که باید برای دربرگرفتن همه‌ی بینوایان جانداشت». ریوْکانِ شیفته‌گونه شاید یک نمونه‌ی تندرو باشد، امّا شاید شاعر هایکوُ، خود اگر مشتاق شاعربودن باشد، نتواند در هیچ حالتی اظهار نفْس‌کند.

در راهِ کوهستان می‌آمدم
که این بنفشه‌ها
مرا به‌گونه‌یی اسرارآمیز برانگیختند.

۱. جوانگ زه، کتاب اوّل.

این هایکوُ از باشوْ است. اسرار آمیز یا اسرارگونه ترجمه‌ی نانی‌یارا یوُکاشی ژاپنی است، امّا رساننده‌ی احساس اصلی کلمه‌ی ژاپنی نیست. نانی یارا یعنی نمی‌دانم چرا و شاید هم به گونه‌یی. امّا شاید کلمات گیرنده، دلاویز، زیبا، و جذاب را بتوان معادل یوُکاشی دانست. کلمه‌ی ژاپنی همه‌ی این‌ها را دارد، امّا معنایی بیش از این‌ها، و چیزی عمیق‌تر و به‌گونه‌یی اسرارآمیز نافذ و جذّاب دارد، به یک معنا انسان را از زیاد نزدیک‌شدن یا زیاد آشناشدن ِبا خود بازمی‌دارد، چون مستلزم نوعی حرمت است.

باشوْ که راه‌پیمایی دراز و دل‌گیر و خسته‌کننده‌یی در گذرگاه ِکوهستانی کرده در میان بوته‌های صحرایی چشم‌اش می‌افتد به چند گل بنفشه. این گل‌ها نه چندان خودنمای‌اند، و نه چندان توجّه‌برانگیز، به‌طریقی ساده‌انـد، و در این ساده‌گی چیزی دلپذیر و جذاب هست که هنوز وقاری دارد و مانع نزدیکی بیش از حد انسان به آن می‌شود. وقار نامزاحم و ساده‌گی بی‌پیرایه‌ی آن‌ها بایست به گونه‌یی اسرارآمیز باشوْ را متأثر کرده‌باشد. از این‌جاست عبارت «به گونه‌یی اسرارآمیزم برانگیختند.»

باشوْ هایکوُی دیگری دارد درباره‌ی گلی حقیر، گیاهی که گل سفیدی دارد و در ژاپن به نازونا معروف است. این گل هیچ زیبایی و گیرایی ندارد؛ در قیاس با بنفشه هیچ است و من شک دارم که هیچ‌گاه چنان قربی یافته‌باشد که به عنوان یک مضمون شاعرانه مورد توجّه قرار گرفته‌باشد. همان گل کیسه‌ی کشیش است. باشوْ احتمالاً نخستین کسی است که این گیاه را درخور الهام هایکوُ انتخاب‌کرده‌است:

خوب که نگاه کردم
نازونا را دیدم
در کنار ِپرچین، شکفته.

چنین می‌نماید که این هایکوُ چندان چیزی از گیاهی که فروتنانه در کنار پرچین ِازیادرفته‌ی روستایی شکفته‌است نمی‌گوید. توجّه ِباشوْ را نخست چیز سفیدی در کنار راه جلب‌کرد. باتعجب نزدیک شد، و با دقّت به آن نگاه‌کرد، دید نازونای شکفته‌است، که معمولاً بیش‌تر عابران اعتنایی به آن نمی‌کنند. این کشف باید چندین احساس را در او بیدار کرده‌باشد، و از این

نظر این هفده هجا چیزی را نشان‌نمی‌دهد. پس، چه‌گونه این هایکوُ را تعبیرکنیم؟ باشوْ دانشمند نبود که به تحلیل و آزمایش سرگرم باشد، فیلسوف هم نبود. تا دید نازونا با گل سفیدش چنین فروتن و با تمام فردیّت‌اش، در میان گیاهان دیگر روئیده است بی‌درنگ‌بدین یکتایی یا «هم‌سانی» رسید که این گیاه جز خود او نیست. یک استاد ذِن می‌گوید که او را یارای آن هست که پر علفی را به کالبد ِبودا که شانزده پا بلندی دارد مبدّل کند و در همان حال کالبد بودا را به پَر ِعلفی بگرداند. این است راه بودن ـ شدن و شدن ـ بودن. این‌است راز یگانه‌گی ِباخویش، و درآمیختن با تمامی ِعالم.[1]

---

۱. د.ت. سوزوکی، ذن و فرهنگ ژاپنی، خلاصه‌ی ص ۲۶۲ـ۶۴.



۷. خیزران

هایکوی باشو

برگِ موز در ره‌گذارِ باد.
از لاوک، باران را
می‌شنوم، شب.



با عطرِ آلو
به‌ناگاه برمی‌دمد آفتاب.
کوره‌راهِ کوهستانی.

این «به‌ناگاه» اشاره‌است به حالت جان شاعر، نه به‌ناگاه‌برآمدن خورشید. دو حس بویایی و شنوایی در یک زمان تحریک شده‌اند، و باشوْ گفتی آفتاب را بویید و بوی شکوفه‌های آلو را دید.

کیست این
که بوریاییش در بَر است
در این بهارِ شکوفان؟

مردم باجامه‌های نو به تماشای شکوفه‌های گیلاس می‌روند، اما این‌جا کسی خفته‌است که بوریایی برخود کشیده‌است، شاید گدایی، دیوانه‌یی، یا ساموراییِ بی‌مخدوم باشد. بهار او باید متفاوت از مردم دیگر باشد.

در سراسرِ سنگ‌ها
تُندبادِ خزانی می‌وزد
برکوهِ اَساما

شعری است که در آن حماسه موج‌می‌زند.

اینک خزان.
چرا پیرمی‌شوم ــ
در ابرها: پرنده.

شام‌گاه است. باشوْ در سفر است، که آخرین سفر او است؛ دو هفته‌ی بعد می‌میرد. مرغ آشیان دارد و روباه حفره، امّا فرزند آدمی را بالین‌گاهی نیست.

نیلوفرها
می‌بندند
دروازه را به چپر

□

برمی‌خیزند
داوودی‌ها.
باقی‌مانده‌ی آب.

□

زنبق‌ها.
گپ‌زدن نیز
از [خوشی‌های] سفر است.

□

ماهی‌گیرانِ سوُما
پیکان‌هاشان.
می‌خوانَد کوکو.

ماهیان کیسوُگو را در ساحل پهن‌کرده‌اند تا بخشکند، و کلاغان آن‌ها را می‌ربایند. ماهی‌گیران روستایی که از این وضع دل‌خورند با تیروکمان به جان کلاغ‌ها افتاده‌اند. باشوْ می‌گوید این ستم شاید به این حقیقت بسته‌گی داشته‌باشد که در زمان‌های قدیم در این محل، یعنی در سوُما جنگ‌های بسیاری رخ‌داده‌است. باشوْ در این هایکوُ این احساس را بیان‌می‌کند که هوتو-توگیسوُ در این ساحل هم‌دردی با کلاغان را فریادمی‌کند، یا بیم جان خود را.

در زادروزِ بودا
زاده می‌شود
آهوبره‌یی!

در روز میلاد بودا، یک تندیس کوچک بودا را همواره با چایِ سبزِ شیرین می‌شویند. از این‌جاست اصطلاح روزِ بوداشویی.

در یوشینو
گیلاس‌بنان را نشان‌ات خواهم‌داد —
هینوکی‌کاسا.

کاسا، کلاه چترمانندی است که آن را از چوب سرو یا خیزران می‌سازند. این شعر با ساده‌گی بازی‌گونه‌اش بسیار جالب است. باشوْ، با توکوکوُ به یوشینو می‌رفتند. به جز شعر بالا، آن دو بر کاسای‌شان نوشتند: «دو همسفر، در جهان بی‌کاشانه.» این سخن بسیار غم‌انگیز را باید در کنار شعر بالا نهاد و خواند.

هنوز
خواهانِ رؤیتِ رخساره‌ی خدایم
در شکوفه‌های نوخاسته.

این شعر در دامنه‌ی کوه کاتسوُراگی نوشته‌شده. می‌گویند که ئنّو ئوتسوُنوِ غیب‌گو — متولد ۶۳۴ میلادی — هنگامی که می‌خواست پلی میان کاتسوُرا-گی و یوشینو بسازد از یکی از خدایان، به نام هیتوکوتو-نوُشی خواست که او را یاری‌کند. باز می‌گویند که چهره‌ی این خدا چنان زشت بود که تنها شب‌ها به کار می‌پرداخت. باشوْ این مکان را چندان زیبامی‌یابد که باورش‌نمی‌شود رخساره‌ی آن خدا زشت بوده‌باشد، و می‌خواهد آن را ببیند. این ستایشی است نامستقیم، و بسیار مؤثر از زیبایی آن مکان و آن شخص.

با برگ‌های نورُسته
اشک از چشمانِ شما
می‌زدایم.

این‌هایکوُ در معبد شوْدای‌جی در نارا سروده‌شده‌است. این معبد را گان‌جین، پیر بودایی چینی، که در ۷۵۴ میلادی به ژاپن آمده‌بود ساخته‌است. باشوْ می‌گوید که او «در دریا با بیش از هفتاد خطر» روبه‌رو شد، و هوای نمک‌آلود دریا به چشمان‌اش آسیب‌رساند، و سرانجام نابینا شد. باشوْ هنگامی این هایکوُ را سرود که در برابر مجسمه‌ی او در آن معبد زانوزده‌بود.

موی سپید راکندن.
زیرِ بالش
جیرجیرکی.

شاعر در بستر دراز کشیده‌است و کسی تارهای سفید موی سرش را می‌کَنَد. زیر کف اتاق درست، زیر بالش او، جیرجیرکی می‌خواند. در صدای جیرجیرك، در تسلیم اندوهگنانه‌ی آن چیزی هست که با احساس پیری باشوْ و گذشتِ ناگزیر زمان هم‌آهنگ است.

صاف‌کنان چین و چروک را
به تماشای برف رفتم.
کامیکو.

جوهر شعری این شعر اندك، امّا واقعی است. شاعر کامیکو[1]یش را می‌پوشد، می‌بیند پر از چین‌وچروك است. می‌خواهد به تماشای چشم‌انداز برفی شاعرانه‌یی برود. از این رو سعی‌می‌کند این جامه‌ی کم‌بها را به زیباترین شکل آن درآورد، پس چین‌های آن را صاف‌می‌کند. شاعر آرزومی‌کند هنگامی که برف به زیباترینِ حالت آن جلوه‌می‌کند او نیز هم در بهترین وضع و هیأت خود باشد.

شام‌گاه.
هوشی‌زاکی را نگاه‌کن.
می‌خوانند مرغانِ باران.

---

۱. kamiko نوعی بارانی کاغذی.

مرغان باران در جهت دماغه‌ی هوشی‌زاکی در تاریکی هیاهو می‌کنند. سال ۱۶۸۷ است و شاعر سر راه زادگاه خود در نارؤمی اقامت می‌کند و این شعر را می‌گوید. در این شعر غم مسافری حس می‌شود که می‌داند سفرش را سرانجامی نیست. شکل پرسشی این شعر عمیقاً با معناست. شعر را هرگز در پاسخ‌ها نمی‌توان یافت، مگر در پرسش‌ها ــ یا، درست‌تر گفته‌باشیم، شعر در فلاصله‌ی میان پرسش و پاسخ، میان شناخته و ناشناخته قرار دارد.

مسافرم
نامند.
نخستین تندبارِ زمستانی.

این نخستین هایکؤیی بود که باشۆ در راه سفر به سوی زادگاه‌اش ئیگا سرود. این سفر در ۱۶۸۹ از ئدو آغاز شد. باشۆ در ئویی نو کوبؤمی می‌نویسد:

«در ماهی که خدایان غایب‌اند (اکتبر) به‌راه‌افتادم. آسمان بی‌ثبات بود، و من چون برگی بودم در باد، بی‌آن که بداند به کجا می‌رود.»

باشۆ به راه‌می‌افتد، بارانکی خُرد می‌بارد، دیری نمی‌گذرد که تا زانو خیس می‌شود، تنهاست و نمی‌داند شب را کجا به‌سرخواهد آورد.

یک روزِ زمستانی:
یخ‌زده برگُرده‌ی اسب
سایه‌یی.

باشۆ این شعر را هنگامی گفت که از آماتسۆ ناواته می‌گذشت، و این‌جا «کوره‌راهی بود در میان شالی‌زاران که تندباد سردی از جانب دریا بر آن می‌وزید». باشۆ حس می‌کند سایه‌یی است یخ‌زده. سایه در این‌جا موجودی جداگانه به‌شمار می‌آید، و شاعر در هم‌دردی با چیزی بی‌احساس گم می‌شود. می‌توان این ذهنیّت عالی‌تر را که در آن شاعر و شیء، تنها در اندیشه ولی نه در تجربه، ازهم جداشده‌اند با آن عینیّت ناب که در اغلب شعرهای بؤسون هست مقایسه کرد:

خورشید می‌درخشد
برسنگ‌های
خلنگ‌زارِ پژمرده. (بُوسون)

□

شالی‌زارِ سرد. ــ
برگُرده‌ی اسب پشت دوتا می‌کند
سایه‌ام.

□

هنوز زنده‌ام
در پایانِ سفر!
یک شام‌گاهِ آخرِ پاییز.

باشْو در دومین سفر از هشت سفرش، در پاییز ۱٦۸۴ به زادگاه‌اش ئیگا رسید. ۴۱ ساله بود. کمابیش در همین زمان دریافت که «خانه‌ی هستی ما» نه «ابدیت» که طبیعت است، و برآن شد که از خود زنده‌گی دست‌بشوید تا در آن‌جا زنده‌گی‌کند. او در این شعر از این که خود را هنوز زنده‌می‌یابد در شگفت است، چه در این سفر هشت‌ماهه‌ی طاقت‌فرسا رمقی از او نمانده‌بود.

لانه‌ی متروکِ کلاغِ مهاجر
درختِ آلویی
شده‌است!

باشْو احتمالاً این هایکوُ را در ۱٦۸۵ در راه ئیگا نوشته‌است. هنگامی که از ئیگا درآمد سامورایی جوانی بود؛ اکنون جامه‌ی سیاه رهروانه به تن دارد. این‌جا خانه‌ی او بود، امّا اکنون خانه‌ی درخت آلوی باغ شده‌است. باشْو طبیعت را می‌بیند.

خواب‌آلوده برگُرده‌ی اسب:
رؤیاهای بی‌رنگِ ماهِ بس دور
و دود برای چایِ صبح‌گاهی.

باشوْ سحرگاه مهمان‌سرا را ترک‌می‌گوید. خوب نخوابیده، و هم‌چنان خواب‌آلوده پشت اسب می‌نشیند. در آسمان باختر ماه افول‌می‌کند و کم‌رنگ‌ترمی‌شود، و از این‌جا و آن‌جا دود آتش‌هایی که برای دم‌کردن چای افروخته‌بودند به هوابرخاسته‌است. اسب، خود باشوْ، رؤیاهای شب پیش، رنگ‌باخته‌گی ماه در دوردست، و دود ناخواسته همه با آرامش صبح‌گاهی و خواب‌آلوده‌گی هم‌آهنگ‌اند.

در تُندبارهای اردی‌بهشت
آیا گلِ خطمی بازمی‌گردد
به‌جاده‌ی خورشید؟

هوا بارانی است، و گل خطمی شاید در جهت خورشید دیده‌نمی‌شود؛ زنده‌گیِ مرموز و وفاداریِ چیزها و بند میان آن‌ها را حس‌می‌کنیم.

اوُکوُیی‌سوُ!
در بیشه‌ی خیزران
پیری‌اش را آوازمی‌خوانَد.

آغاز تابستان است و جوانه‌های خیزران در باغ پیداشده‌اند. صدای اوُگوُیی‌ـ سوُ جوانی را پشت سر گذاشته‌است، و همان‌گونه که قدرت و لطف صدای پرنده کاهش می‌یابد، جوانه‌ها با تمامی نیروی زیست و نیروی رشدشان از خاک بیرون‌می‌آیند.

چکه‌چکه، از حفره‌های بام،
بارانِ بهاری
برلانه‌ی زنبوران می‌چکد.



زیرِ هلالِ پریده‌رنگِ ماه
زمین سفیدمی‌زند
از گل‌های گندمِ سیاه.

گندمِ سیاه گلی تابستانه از تیره‌ی ریواس‌ها است.

آوازخوانان، آوازخوانان

تمامت ِ روز را ــ

بااین‌همه، روز، کاکُلی را چنان‌که‌باید طولانی نبود.

طبیعت گویی چیزی سیری‌ناپذیر در خود دارد. یک نمونه‌ی کوچک و ساده‌ی این آرزوی سیری‌ناپذیر طبیعت همین کاکلی است. از بام تا شام بی هیچ دلیلی می‌خواند، و درازترین روز نیز راضی‌اش نخواهدکرد.

اگرش به‌دست‌گیرم

در اشک ِ سوزانم خواهدگداخت،

هم‌چون یخچه‌ی شبنم ِ پاییزی.

باشوْ در ۱۶۸۴ به‌خانه بازآمد و موِی سپید مادر ِ مرده‌اش را دید. و این شعر اشاره‌است به آن موی سپید.

نخستین روز ِ سال:

به‌یادمی‌آورم

غروب ِ تنهای خزانی را.



شام‌گاهی در بهار

در تالار ِ سوگ

نوحه‌گری اسرارآمیز.

این شعر در معبد هاسِه‌دِرا سروده‌شد. شبی باشوْ به این معبد می‌رود، و چون نگاهی به گوشه و کنار تالار بزرگ می‌افکند مردی یا زنی را می‌بیند که در برابر تندیس کان‌نون[1] نیایش را زانوزده‌است. در گوشه و کنار تالار چند شمع می‌سوزد، همه‌ی تالار پُر از سایه‌است. بیرون از معبد، شکوفه‌های گیلاس در تاریکی فرومی‌ریزند؛ این‌جا، درون تالار، درون تاریکی تالار، هیأت خاموش و بی‌حرکت لابه‌می‌کند.

---

 ۱. به چینی Kwannon، و به ژاپنی Kannon. بوداسَف (بُدی‌سَتوه‌ی) ِ مهر و هم‌دردی است.

آری بهار آمده است:

تپه‌یی بی‌نام، در این پگاه

به مِه فروپوشیده.

شاید در این هایکوُ، «بی‌نام» مهم‌ترین کلمه‌ی شعر باشد. این تپه، چون تپه‌های دیگر است، چندان پیش‌پاافتاده‌است که در مواقع دیگر کسی چندان اعتنایی به آن نمی‌کند، ولی هنگامی که ابرهای مِه برفراز آن دیده‌شود، تپه، زیبایی مشهورترین قلل را به‌خودمی‌گیرد. کوشوُن، هایکوسرایی که سه سال پس از مرگ باشوْ درگذشت، هایکوُیی دارد مشابه این هایکوُ. معلوم نیست کدام یک هایکوُی خود را زودتر گفته‌است:

در مکان‌های بی‌نام،

شاد و دوست‌داشتنی

شکوفه‌های گیلاسِ کوهی.



بارانِ بهار. —

بیدهای افشانِ رود می‌وزند

برباران‌ی‌های حصیری.

باد وباران بر بارانی‌های حصیری روستاییان و شاخه‌های افشان بید می‌وزد؛ این را هر کسی می‌تواندحس‌کند. امّا باشوْ چیز دیگری را می‌بیند و بازمی‌گوید، در این شعر رابطه‌ی باد با بید، بید با باد، و رابطه‌ی باد با بارانی حصیری، بارانی حصیری با باد مطرح است. رابطه‌ی میان این جفت‌های رابطه در جان مختصرمی‌شود، یعنی، در تجربه، و نیز در بیان آن.

ازکدامین درختِ شکوفان؟

نمی‌دانم.

بااین‌همه، آه، چه بوی خوشی!

عقل، شناسنده نیست، و به‌اعتبار طبع‌اش هرگز نمی‌تواند «چیز»ی را بشناسد. کلِ جان آن را می‌شناسد، در یک لحظه‌ی جاوید زمان و در یک نقطه‌ی نامحدود مکان. تنها راه بیان معنای یک چیز، «آه!» است. این شعر در معبد

بزرگ ثیسه گفته‌شد. بویی که مشام شاعر را پُرکرده، که به آن نامی نمی‌توان داد، شاید از یک گل شکفته‌ی واقعی باشد، ولی بویی که باشوْ از آن سخن‌می‌گوید به جان وابسته است نه به تن. شک نیست که باشوْ در سرودن این هایکوُ، واکای ِسای‌گیوْ را در یاد داشته‌است:

چه می‌تواندبود؟
نمی‌دانم
امّا از هیبت و حق‌شناسی
اشک‌های من فرومی‌ریزد.

این واکا در همین مکان و در همان حال و هوا سروده‌شده‌است.

یکی بید ِافشان ِسبز
در لای‌وگِل فرومی‌چکد
در واپس‌نشستن ِآب.

به هنگام مدّ شاخه‌های بید مجنون را آب فرامی‌گیرد، اکنون که مَد فرونشسته از شاخه‌ها قطرات آب در گل و لای می‌چکد. حیات چیزی است سبز و نمناک که به تاریکی و نور، کثافت و زیبایی نیازدارد.

در دل ِدشت
کاکُلی می‌خوانَد
ناچسبیده به چیزی.

تجربه‌های شعری یا شاعرانه‌ی باشوْ چندان عمیق بود که او هیچ‌تردیدی در درستی آن‌ها نداشت. استدلال هنری چنین است که «حس‌می‌کنم که این طور است، پس این طور است.» این استدلال، با همه‌ی خطرناکی‌اش، تنها استدلالی است که شاعران و هنرمندان به‌کارمی‌برند. این تجربه‌ها را تنها آن‌کس می‌تواند تصدیق یا تکذیب‌کند که خود دارای چنین تجربه‌هایی باشد. ازاین‌رو، همه‌ی مردمان شعراندیش یا شاعرمسلک می‌دانند که چکاوک یا کاکلی به چیزی نمی‌چسبد و بدان دل‌نمی‌بندد و از همه‌چیز آزاد است، و این احساس را در آوازش بیان‌می‌کند.

از میانِ آواز کاکُلی
به‌گوش‌می‌آید
ضربِ بانگِ تیرنگ‌ها.

این ارکستر طبیعی یادآور سنفونیِ پاستورال بتهوون است، امّا این چیزی عمیق‌تر درخود دارد. کاکُلی و قرقاول‌هابه‌هم بسته‌اند.

آوازِ تیرنگ. —
والدانِ ازدست‌رفته‌ام را
چه مشتاق بودم!

مسیح گفت آن که پدر و مادر خود را که می‌بیندشان دوست‌نمی‌دارد، چه‌گونه می‌تواند خدا را که نمی‌بیند دوست‌بدارد؟ باشوْ به‌حق می‌گوید:

مردی که می‌گوید:
«فرزندانِ من بارند.» —
او گل را در نمی‌یابد.



با جوجه‌گنجشکان
هم‌صدایی می‌کنند
موشان در لانه.

آیا در این صورت‌های متفاوت حیات، دردهای مشترک و طنز حقیقی چیزهای ناکامل را نمی‌بینیم؟

بِرکه‌ی کهن، آه!
جهیدنِ غوکی. —
صدای آب.

بِرکه‌یی کهن است در باغی کهن. درختان پیرند، تنه‌های درختان سبز و بر آن‌ها و بر سنگ‌ها خزه نشسته‌است. این سکوت، آن‌سوی هیاهوی انسان‌هاست. غوکی به بِرکه می‌جهد. تمامی باغ، تمامی هستی در یک

«تاپ!» ــ در صدای آب ــ جای‌می‌گیرد، و این صدایی است که آن‌سوی صدا و سکوت است، و بااین‌همه، آواز آب ِبرکه است.

تو یکی پروانه‌یی،

و من

قلب ِخواب‌بیننده‌ی سوْشی.

در زبان ژاپنی جوانگ زِه، فیلسوف چینی، را سوْشی می‌خوانند. این شعر اشاره‌یی‌است به خواب جوانگ زِه.[1]

برگ‌های بید ِافشان فرومی‌ریزد.

ارباب و مرا

گوش به بانگ ِناقوس‌است.

□

تسلیم ِبید کُن

بیزاری را به‌تمامی

خواهش ِجانت را به‌تمامی.

برخی این شعر را از ریوْتو ــ شاگردباشوْ ــ دانسته‌اند. شاخه‌های بید برای من خم‌می‌شوند. نرمی خود را به من می‌بخشند. من قلبم را به بید می‌دهم، زنده‌گی‌ام را به او می‌سپارم. بید و من یگانه‌ایم. دادنی و گرفتنی در کار نیست. زنده‌گی پیدامی‌شود، جایی به شکل بید، جایی به شکل انسان.

این هایکوُ را به این صورت هم می‌توان خواند:

دل ِگوناگون را

بسپاریم به بید.

□

چشم‌انداز ِبهار، کم‌وبیش آماده‌است:

ماه و

شکوفه‌های آلو.

---

۱. ← ع. پاشایی، تاریخ فلسفه‌ی چین، ص ۱۴۰.

باشو گویی در قلب‌اش یک چنین چشم‌انداز بهاری برای ما فراهم آورده. ماه و شکوفه‌ها را بزرگ‌ترین شادی روزهای سپنجی کرده: برای آن‌ها زیستن، به یادآوردن آن‌ها، مشتاقانه چشم‌به‌راه بازگشت سال ِدیگر آن‌ها بودن.

کنار ِپرستش‌گاه ِکهن
شکوفه‌های هلو. —
مردی شالی می‌کوبد.

مردی از معبدنشینان شالی می‌کوبد. بالای دَنگ شالی‌کوبی شکوفه‌های سفید هلو آویخته‌است. کهن‌سالی ِمعبد، جوانی ِگل‌ها، صدای دنگ با موسیقی روستایی آن هم‌آهنگی بیان‌نشدنی ِرنگ و صدا و احساس را یک‌جا دارد.

ناقوس از صدا می‌افتد،
بوی گل‌ها به شام‌گاه
هم‌چنان می‌نوازد ناقوس را.

ناقوس معبد از صدا افتاده‌است، ولی ارتعاشات آن در بوی گل‌ها ادامه‌دارد. این تعویض حواس یکی از نشانه‌های هر بودا است.

درخت ِکاج ِکاراساکی
تیره‌تر، مبهم‌تر
از شکوفه‌های گیلاس.

گل‌ها زیر ماه مه آلوده نه از این کاج کهن‌سال در مهتاب پریده‌رنگ زیباترند و نه باهم هم‌آهنگ‌تر.

کاراساکی در ساحل جنوب غربی دریاچه‌ی بی‌وا قراردارد، و این شعر در فاصله‌ی دوری از این درخت کاج سروده‌شده‌است.

شب ِبهاری
به‌پایان آمده‌است
با سپیده بر شکوفه‌های گیلاس.

احساس شاعرانه در این شعر چندان ظریف است که هر گونه توضیحی را دشوارمی‌کند. باشوْ شب را با دوستان و شاگرداناش زیر شکوفه‌های گیلاس به‌سرآورده‌است با می‌نوشی و گل‌بویی و سرودن شعر. سپیده دمیده‌است، و شکوفه‌های گیلاس شام‌گاهی، اکنون شکوفه‌های گیلاس بامدادی‌اند، همان‌اند بااین‌همه متفاوت‌اند، متفاوت از شکوفه‌های شب‌پیش، بااین‌همه همان شکوفه‌های گیلاس‌اند.

برگ‌های گُلِ زرد آیا
فرو می‌ریزد
به آوازِ هجومِ آب؟

گل‌ها می‌ریزد و بر سواحل تُنداب نی‌شی‌گُوُ پراکنده‌می‌شود. شکل پرسشی شعر بیان احساسی‌است که در جان شاعر می‌گذرد و در آن رابطه‌ی عمیقی میان گلبرگ‌های کوچک و زرد و نیروی آب‌های گردنده هست.

زنی قطعه‌قطعه‌می‌کند
کنارِ آزاله‌های نهاده‌به‌گلدان
ماهیِ دودی را.

این یکی از نمونه‌های بسیار درخشان آفرینش و کشف هم‌آهنگیِ چیزهایِ به ظاهر بی‌ربط و ناهم‌آهنگ است. گلدانی کم‌بها و ساده‌است، کسی، شاید خود این زن، چند شاخه از آزاله‌های شکوفا را در آن چیده‌است. زن در کنار گل‌ها چمباتمه‌زده ماهی خشک را قطعه‌قطعه می‌کند. چه چیزی کارهای خانه را با احساس زیبایی هم‌راه‌می‌کند؟ بسته‌گی میان زیبایی گل‌های ارغوانی، و رشته‌های ماهی دودی چیست؟

راهِ درازِ کوهستانی را درنَوَشتم. ــ
در این بنفشه‌ها
چیزی رقت‌انگیز هست.

□

خُنکا
نقاشی‌شده در تصویری:
خیزران‌های ساگا.

این شعر عنوانی دارد: در خانه‌ی یامِی. یامِی، شاگرد باشوْ، در ساگا می‌زیست که به خیزران‌های‌اش شهره‌است. شاعران ژاپنی خنکی را نه در لمس بـل‌که در صدا و شکل هم احساس‌می‌کنند.

دام ِهشت‌پا:
رؤیاهای زودگذر.
در ماهتاب ِتابستانی.

هشت پا در ته‌کوزه‌یی که در آن به دام‌افتاده آرام خوابیده‌است. باشوْ این شعر را در زورقی در خلیج آکاشی گفته‌است. هایکوُیی است سرشار از نـور و رنگ، اگرچه کلمات آن را بیان‌نمی‌کند.

گِردمی‌آورد
باران‌های اردی‌بهشت را همه
تُنداب ِموگامی.

این شعر در اصل گویا به این صورت بوده‌است:
گِردمی‌آورد
باران‌های اردی‌بهشت را همه
رود ِخُنک ِموگامی.

باشوْ گویی درجانَ خود فرومی‌رود تا رود واقعی موگامی را که آن‌جا جاری است، و نه در جای دیگر، بیابد.

تنها چیزی که پنهان‌نمانْد
در باران ِبهاری،
پُل ِدراز ِسِتا!

پل سِتا گویی ارزشی هم‌سنگ فضای عریان آسمان در چشم‌اندازهای چینی دارد، که جان را به آرامی به اندیشه‌ی جاودانه‌گی راه‌می‌نماید.
پاهای دُرنا
کوتاه‌شده‌است
در باران‌های تابستانی.

پاهای درنا را آب گرفته و فقط قسمت بالای پای‌اش پیدا است، از این‌رو پای دُرنا به نظر کوتاه‌می‌آید. و در این چندان چیزی نیست. امّا این دُرنای خاص، که آب پاهای‌اش را گرفته، رابطه‌ی وصف‌ناپذیری با افزایش آب دارد.

چه ستودنی‌ست آن‌کو نیندیشد
"زندگی گذرا" است
به هنگامِ برجهیدنِ آذرخش.



خویشتن را در تصویرمی‌یابم؛
اسب یورغه می‌رود
در خَلنگ‌زارِ تابستانی.

مقایسه‌ی این هایکوُ با شکل اصلیِ آن قابل توجّه‌است:

اسب یورغه می‌رود؛
حس می‌کنم گویی
در تصویرم.

در این‌جا جان باشوْ تأکیدمی‌شود. در شکلِ بازنوشته، همه‌چیز، و خود باشوْ نیز، عینی‌است؛ تنها طبیعت می‌ماند. شعر مشابهی در ذِن‌رین‌کوُشو و هست:

چندان‌که دلم می‌خواست در چشم‌اندازِ شوشو چشم‌دوختم،
حتّا زورقم را من در آن تصویر می‌نگارم.



مردی علوفه بردوش‌می‌بَرد. —
راهنمای ما است پنداری
به خَلنگ‌زارانِ تابستانی.

باشوْ و سورا بر دشت پهناورِ مؤساشی راه گم‌کرده‌بودند که مردی را می‌بینند پشت‌واری علف بر پشت افکنده‌می‌رود. به دنبال‌اش می‌روند. نکته‌ی شاعرانه در بی‌خبری و ندانسته گیِ آن مرد است.

در این‌جا این احساس هم هست که سرنوشت ما نامعلوم و نابینا است، و زنده گی، ما را به این سرنوشت می‌کشاند.

سواره می‌گذرم در خَلنگ‌زارِ تابستانی
«آه، اسب را بدان‌سو بر!»
آن‌جا که کوکو می‌خوانَد.

باشْو هیچ اعتنایی به جایی که می‌رود ندارد، و در واقع به هیچ چیز اعتنا نمی‌کند مگر به آواز کوکو. این، شاعری است فراسوی زمان و مکان که همه چیز را به خاطر آن دمی که بار دیگر آواز کوکو را بشنود تحمل می‌کند.

رودِ موگامی جاروب می‌کند
خورشیدِ سوزان را
به اقیانوس.

آیا این درست، یعنی، شاعرانه است؟ یا فقط خیال‌پردازی، یعنی، دروغ است؟ چیزی می‌تواند شاعرانه باشد، و با‌این‌همه، در واقعیّت، واقعیّت نداشته‌باشد؟ پیداست که «واقعیّتی» که در این شعر بیان شده این نیست که خورشید عملاً در آب دریا خاموش شده و رود آن را شسته‌است. پس این‌جا چه حقیقتی بیان شده؟ هم از باستان گفته‌اند که: «رود همواره جاری است، و خورشید هر روز در افق فرومی‌رود» ولی من می‌گویم:

رودِ موگامی جاروب می‌کند
خورشیدِ سوزان را
به اقیانوس.



آب‌شاری زلال.
مخروط‌های کاج فرومی‌افتد
در موج‌های کوچک.

در این شعر زلالی و ساده‌گی این چشم‌انداز هست، و جان شاعر ترکیبی است از ساده‌گی و لطافت و صافی و عمق، که ما آن را بسیار می‌ستائیم.

آغازِ شعر:
آوازِ شالی‌کاران
در ایالت ئوشو.

باشوْ حس‌می‌کند که طبیعت بدون انسان خالی و بی‌معنا، سترون و ناشاعرانه است. آواز است که به جهان جان‌می‌بخشد. باشوْ همین احساس را در هایکوُی دیگری نیز بازمی‌گوید:

بهارِ وداع‌کننده
مرغان می‌گریند،
اشک از چشمانِ ماهیان.

وداع و جدایی است که به خزان معنا می‌بخشد. در این‌جا اندوه مرد مسافر به پرنده‌گان و ماهیان نسبت‌داده شده‌است.

بشقاب‌ها و کاسه‌ها
رنگ‌پریده در فَلَق
در خُنکای شام‌گاهی.

ظروف شام در تیره‌گی هوای شام‌گاهی می‌درخشد. امّا این‌جا خنکی سهم برجسته‌یی دارد. هنگامی که جان و تن‌مان کاملاً در آرامش‌است می‌توانیم معنای نامتناهی‌بودن چیزها و پیش‌آمدهای جزیی و روزمره را دریابیم.

چه هیجان‌انگیز، زورقِ صیدِ با قره‌غاز!
بااین‌همه پس از زمانی
احساسِ اندوه‌کردم.

صید با قره‌غاز (اُوُکایی) چنین است که صیاد قره‌غازهای دست‌آموزِ به‌بند کشیده‌ی گلوبسته را وامی‌دارد که در آب فروروند و ماهیان را به منقار بگیرند. قره‌غاز نمی‌تواند ماهی را فروببرد، و صیاد آن را از حلقومِ تنگ بسته‌اش بیرون‌می‌کشد، و این قره‌غاز را رنجی بزرگ است.

باشوْ به ما نمی‌گوید چه چیزی او را اندوه‌گین کرده‌است. دلسوزی او آیا برای ماهیان بود، یا برای قره‌غازها، یا برای صیادان؟ یا برای انسان و آرزو و تشنه‌گی بی‌پایان‌اش؟ شاید ساده‌ترین و بهترین پاسخ این باشد که باشوْ خود نیز این را نمی‌داند. برخی برآن‌اند که باشوْ واکنش خود را از تمام‌شدن هیجان صید و رفتن زورق‌ها بیان‌می‌کند. بااین‌همه، شک نیست که

احساس‌های انسان‌دوستانه‌ی باشوْ برانگیخته‌شده‌بود. دو سخن از یک نمایش‌نامه‌ی نو Nō به نام صید با قره‌غاز نقل‌می‌شود که شاید باشوْ به هنگام گفتن این هایکوُ آن را در اندیشه داشته‌است:

«وه چه دلپذیر است، آن‌گاه که قره‌غازها دلیرانه ماهیان را فرو-می‌برند، و یک‌باره گناه و کیفری را که در جهانِ دیگر خواهند دید از یادمی‌برند. آتش در زورقِ ماهی‌گیری خاموش‌می‌شود؛ چه غم‌انگیز است تاریکی!»

کوکو
می‌خوانَد، پروازمی‌کند، می‌خوانَد.
چه زندگیِ پُرمشغله‌یی!

ناگفته نماند که بنا بر باور ژاپنی‌ها هوتوتوگیسوُ، یعنی کوکو، پس از آن که هشت‌هزار و هشت بار خواند خون از گلوی‌اش می‌چکد و می‌میرد.

بانگِ کوکو
ناپدیدمی‌شود
در راهِ جزیره‌یی خلوت.

در این‌جا میان آواز کوکو، پرواز او در هوا، و چشم‌انداز دوردست وحدتی هست، چنان وحدت کاملی که می‌توان گفت که ما صدای جزیره‌ی دوردست را می‌شنویم و آواز کوکو را می‌بینیم. یک واکای کهن از سانِه‌سادا (۱۱۳۹-۱۱۹۱) همین مفهوم را بیان‌می‌کند:

خیره به جایی چشم‌بردوختم
که کوکویی بانگ برداشته‌بود
تنها ماهِ سپیده‌دمان
آن‌جا مانده‌بود.

آه، کانکودوری!

اندوهگین‌ام من

و تو تنهاییِ مرا عمق می‌بخشی.

کانکودوری پرنده‌یی است که به «کوکوی هیمالیایی» هم معروف است.

این شعر بیان هدف باشْو در زنده‌گی است، که دوست داشتنِ عمیق‌ترین تماس ممکن است با بیش‌ترین تعداد ممکنِ چیزها. «تنهایی» یا سابی‌شی‌سا نامی است که به این حالت تماس داده‌می‌شود، و صدای کانکودوری از نظر آواز، طنین، و حجم کیفیت خاصی دارد که جان را گسترده‌گی می‌بخشد، و به عمق و پذیرنده‌گی آن می‌افزاید.

سکوت. ــ

ژیغ ژیغِ زنجره‌گان

در سنگ‌ها نفوذ می‌کند.



چیزی باز نمی‌گوید

در آوازِ خویش.

چه زود خواهدمرد زنجره!

این شعر را دو گونه می‌توان فهمید. یکی آن که در آواز زنجره ــ که نشان می‌دهد همیشه نخواهدخواند ــ چیزی نیست. او در آوازش کیفیت اکنون ناب، اکنونِ جاوید را دارد. دیگر آن که زنجره به‌رَغم مرگ زودرس خود می‌خواند. بی‌بیم و امید خواهدخواند، و بی‌هیچ دلیلی خواهدخواند؛ می‌خواند چون که می‌خواند.

لاک پوکِ زنجره. ــ

خود ا به‌تمامی

خواند و خالی کرد!

این ذنِ زنجره است. واقعیت این است که زنجره نمرده‌است، فقط پوست

انداخته. ولی باشْو بی‌اعتنا به این نکته، لاکْ پوکْ زنجره را رمز ازمیان‌رفتن آن می‌شمارد، حس می‌کند که زنجره با تمام جان و دل و روح‌اش می‌خواند.

حتّا دارکوب نیز
برنخواهد آشفت این عزلت‌گاه را
درمیانِ درختانِ تابستانی.

این شعر درباره‌ی عزلت‌گاه بُوچّوْ، استاد ذنِ باشْو، سروده‌شده‌است. باشْو که از ویرانه‌ی کلبه‌ی بُوچّوْ در کنار معبد ئن‌گان‌جی دیدن‌می‌کرد از دیدن کلبه‌ی استادش سخت اندوهگین شد و این هایکُو را بر ستون معبد نوشت.

یکی گلِ ۱ژ،
و تاریکی بر فرازش. —
یکی بید خم‌می‌شود.



آه، علف‌های تابستانی!
تنها چیزِ برجای‌مانده
از رؤیاهای جنگاوران!

این شعر در پایان سفرنامه‌ی باشْو به نام تنگْ‌راهه‌یِ ئوکُو آمده‌است:

«آن سرزمین، ویران‌شده؛ کوه‌ها و رودها به‌جامانده. در دژ، بهار است؛ علف روییده‌است. من کاسایم را پایین‌نهاده اشکْ‌ریختم و گذشت زمان را ازیادبردم.»

باشْو در این زمان، سال ۱۶۸۹، در تاکاداته بود و این همان محلی است که یاسُوهیرا به فرمان یوری‌تومو به یوشی‌تسُونه حمله‌کرد. با آن که یوشی‌تسُونه دلیرانه نبردکرد امّا به‌ناگزیر، از شمار اندکْ سپاه‌اش، سرانجام پس از کشتن فرزندان و همسرش، خود را کشت. سی و یکْ ساله بود.

نوای ننواختهی نیلبک را شنیدم
در سایههای عمیقِ درختان
پرستشگاهِ سوُما.

تابستانی که باشوْ از معبد سوُما دیدنمیکرد، در زیر سایهی درختان کاج آنجا نیلبکی را دید که آتسوُموری (۱۱۶۹-۱۱۸۴) پیش از مرگش آن را در دژ مینواخت. در نبرد ایچی- نو- تانی که تایراها شکستخوردند، آتسوُموری هفده ساله بود. کوماگایی نائوزانه (درگذشته به سال ۱۲۰۸) او را ربود، و با آنکه آتسوُموری او را به یاد پسرش کوجیرو میانداخت، باز سرش را برید، و نیلبکی را که آتسوُموری با خود داشت برای پدرش، تسوُنهموری فرستاد. تسوُنهموری باقی عمر را در کوُروُدانی گذراند تا برای آمرزش روح آتسوُموری دعاکند.

در روزِ نشای خیزران
مینو و کاسا،
اگر چه بارانی نیست!

روز کاشتن خیزران روز سیزدهم از ماه پنجم بود. مینو بارانی حصیری است و کاسا کلاه چترمانندی از چوب سرو، یا خیزران، یا سُعدِ کوفی. در این روز، که معمولاً هوا بارانی و برای کاشتن خیزران مناسب است، رسم است که مینو و کاسا بهتن میکنند.

آنان، بهتشنج
چنگ در سنبلههای جو زدند
به هنگامِ وداعشان.

در یازدهم ماه مه سال ۱۶۹۴ باشوْ از ئدو رهسپار زادگاهاش شد. این آخرین سفر او بود و در دوازدهم اکتبر همان سال در ئوساکا درگذشت. دوستان و یارانی که برای بدرقه و وداع آمده بودند بیاراده چنگ در سنبلههایِ جوی که در کنارهی راه رستهبود میزدند.

شام‌گاه ِ خزانی،
زاغی
نشسته بر شاخه‌ی خشکی.

در این شعر کمال وحدت میان اشیا و حالات برقراراست، بیان نوعی یگانه‌گی است میان چیزهای بیرونی ِ بیان‌شده و چیزی درونی و بیان نشده.

این راه!
ره‌گذاری نمی‌گذرد ــ
شام‌گاه ِ خزانی.

در این شعر احساس ناگفتنی «تنهایی» هست که بسیار عمیق‌تر از تنهایی ِ معمولی ِ ما است.

آن‌چنان‌که به چشم ِ من می‌آید
قلمرو ِ مُرده‌گان هم از این‌گونه‌است!
غروب ِ خزانی.

این یکی از شعرهای قدیمی باشْو است که بیان‌کننده‌ی تنهایی ِ مرگ ــ مانند و ناشاعرانه‌یی است که بسیار نزدیک و بااین‌همه بسیار دور از آن تنهایی است که ما در آن تنهاییم امّا تک‌وتنها نیستیم.

دریایی توفانی،
و کهکشان ِ کشیده
بر آبخُست ِ سادو.
باشْو بر دماغه‌ی ئیزوُمو در استان ئچی‌گو ــ ایستاده‌است و به دریا نظاره‌می‌کند. جزیره‌ی سادو در همین دریا است. باشْو در شعری به این کوتاهی پهناوری و شُکوه‌مندی را بیان‌می‌کند.

ریزباری مه‌آلوده.
روزی که فوُجی را نمی‌توان‌دید
جالب است.



بانگ ِ ناقوس
چرخ‌زنان می‌گذرد از دل ِ مه
در سپیده‌ی بامدادی.

بانگ ناقوس شکل مِه را به‌خودگرفته‌است. مهی که این‌جا و آن‌جا درنگ می‌کند، می‌شتابد، می‌رود و در هوای مرطوب می‌گردد.

ماه ِ شتابان می‌گریزد،
شاخه‌ها هنوز رهانکرده‌اند
قطره‌های باران را.



گه‌گاه
ابرها استراحتی‌می‌دهند
نظّاره‌گان ِ ماه را.

چیزی آرام و خاموش در این شعر هست، چیزی هم‌راه با شکیبایی. این شکیبایی را آنانی می‌توانندداشت که با دلی پاک در ماه ِگه‌گاه پوشیده از ابر نظاره‌کنند، این شکیبایی را خود طبیعت هم دارد. این شکیبایی در بیش‌تر شعرهای باشوْ حس‌می‌شود:

هلال ِ خزانی. —
شب را سراسر
گِرد ِ برکه سرگردان‌بودم.



در معبد بار افکنده‌ام،
خیره در ماه می‌نگرم
با رخساره‌ی واقعی خویش.

باشوْ در دیداری از کاشیما، در معبد کوم‌پون‌جی اقامت‌کرد. شب چهاردهم ماه بود و او با جمعی از رهروان بر پله‌های معبد نشسته‌بود؛ ماه برآمد. ماه در

آیین بودا رمز حقیقت نهایی است، ولی این‌جا مراد باشْو این است که او ماه حقیقت را با حقیقت خود دیده‌است. در ذِن‌رین‌کوُشوو شعری هست که احساس باشْو را بهتر به ما می‌فهماند:

آب جاری است، امّا به‌سوی اقیانوس؛
ماه فرومی‌نشیند، امّا همواره در آسمان است.

چهره‌ی باشْو، همان‌گونه که به ماه چشم دوخته گویی کمی دیگرگونه می‌نماید، یعنی پاک‌تر وشفاف‌تر از پیش، و بیش‌تر به‌خودمی‌ماند.

ماه در افق فروشده‌است.
آن‌چه به جای مانده
تنها چهارگوشه‌ی میز است.

این شعر مرثیه‌یی است در مرگ پدر کی‌کاکوُی شاعر، که در این‌جا چون ماه نشان داده‌شده‌است. او پشت این میز، می‌نشست. چهارگوشه‌ی میز رمز چیزی نیست. در مقابل دایره‌ی کامل ماه، که هر روز برمی‌آید و فرو می‌رود، این چهارگوشه‌ی میز چیزی جاوید و بی‌تغییر است، نه زیبایی است و نه حقیقت، بل‌که چنینیِ چیزها است.

خورشیدِ سرخِ روشن
بی‌رحمانه سوزان است،
و لیکن باد، بادِ خزانی است.

آفتاب هنوز داغ است، ولی باد خبر از پایان تابستان می‌دهد. باشْو در این لحظه هر دو فصل را، و نیز تبدیل یکی به دیگری را حس می‌کند.

بجنب، ای گور!
صدای گریه‌ی من است
بادِ خزان.

این شعر در مرگ ئیشّوْ شاعر برجسته‌ی کانازاوایی سروده‌شده که در ششم نوامبر ۱۶۸۸ در ۳۶ ساله‌گی درگذشت.

باشوْ در تُندباد. ــ
در دلِ شب به صدای باران گوش‌می‌دهم
چکه چکه در لاوک.

شام‌گاه است، از افق ابرهای سنگین باران‌ریز لوله‌شده‌است؛ کوهِ فوُجی در زیر ابرها پنهان است. دیری نمی‌گذرد که قطرات درشت باران بر برگ‌های باشوْ، یعنی موز، فرومی‌ریزد، و باد برمی‌خیزد. نیم‌شب صدای قطرات آب از بام کلبه در لاوکی می‌چکد. بیرون کلبه، باد و باران در برگ‌های نخل هیاهومی‌کنند و در درون کلبه، چک‌چک آب در قلب باشوْ می‌پیچد. درون و بیرون از فقر و تنهایی هم‌آهنگ است.

ازیادمبر
هیچ‌گاه
طعمِ تنهای شبنمِ سپید را.

نزد ژاپنی‌ها شبنم نشانه‌ی پاکی و ناپایداری است.

خانواده، در زیارتِ مرده‌گانِ خود ازگوری به‌گوری
سپیدمو همه‌گی
تکیه‌داده بر چوبْ‌دست‌ها.

از سیزدهم تا پانزدهم ماه هفتم، به دیدار گورها می‌روند و بر آن‌ها گل می‌افشانند. همان‌گونه که دست جمعی در حرکت‌اند، متوجّه‌می‌شویم که برخی پیرند و سپیدموی و چوبدست در دست دارند.

یخ‌بندانِ نیم شب. ــ
می‌خواهم بخوابم،
خواب را آستین از مترسک وام‌می‌گیرم.



سنجاقک
بی‌هوده می‌کوشید که بنشیند
بر برگِ علفی.



چه دردانگیز ــ
زیرِ کلاه‌خُود
جیرجیرکی می‌خوانَد.

این شعر هنگام دیدار معبد تادا سروده‌شد. در این معبد کلاه‌خود و قطعاتی از جامه‌های سانه‌موری نگاهداری‌می‌شود. عبارت «چه دردانگیز!» از یک نمایشنامه‌ی نوْ به نام سانه‌موری گرفته‌شده‌است. در نبردی که در سال ۱۱۸۳ میان خاندان تای‌را و مینوموتو در شینوهارا، در گرفت، خاندان تای‌را شکست‌خوردند، و همه مگر سانه‌موری گریختند. سانه‌موری کشته‌شد و سر او را به یوشی‌ناکا آوردند. سانه‌موری بیش از شصت سال داشت، ولی موی سر و ریشش را خضاب‌کرده‌بود و سرش شناخته‌نمی‌شد تا این که «هی‌گُوچی [کانه‌میتسوُ] پیش‌آمد و با یک نگاه گفت، «آه، چه دردانگیز! این سای‌توْبت‌تو سانه‌موری است!»

باشوْ این‌همه را در صدای جیرجیرک زیر کلاه‌خُودِ سانه‌موری بیان می‌کند.

چه‌گونه خواهی‌خواند، عنکبوت،
وِ با کدام [illegible]
در این نسیمِ خزان؟

سکوت برخی از حشرات در مقابل هیاهوی بسیاری دیگر، به‌راستی رازی بزرگ و عمیق است. اگر عنکبوت صدایی داشت به چه می‌مانست؟

در موجی که به ساحل می‌شکند،
آمیخته به گوش‌ماهی‌های کوچک
گل‌برگ‌های شبدر.

این شعر در پایان سفرنامه‌ی تنگ‌راه‌ی ئوکوُ آمده‌است. باشوْ به ساحل ئیرو رفت تا گوش‌ماهی‌های کوچکی به نام ماسوُئو جمع‌کند. تنهاییِ ساحل اثـر عمیقی در باشوْ به‌جاگذاشت:

تنهاییِ
خزانِ ساحل
خود از ساحلِ سوُما بیش‌تر.

باشوْ در شعر پیشین از این اندوه مبهم رومی‌آورد به ویژه‌گـی صـدف‌های کوچک و گل‌برگ‌های سرخ کم‌رنگ شبدر که در فروکش موج سـاحلی دیده‌می‌شوند. در این گوش‌ماهی‌های کوچک و گِل‌های آمیخته بـا آن‌هـا چیزی از تنهاییِ غم‌انگیز ساحل خزانی هست.

در نارا،
عطرِ داوودی‌ها
تندیس‌های باستانیِ بودا.

بسته‌گیِ میان عطر داوودی‌ها و بوداهای باستانی لطیف و عـمیق‌است. ایـن کاملا متفاوت از عطر بوداهایی است که از بُخور معطرند. صدای خاموش و دلپذیر داوودی‌ها و بوداها، بسته‌گیِ میان شکل و بو است.

بارانِ زمستانی
بر گاودانی.
خروسی می‌خوانَد.

هم‌آهنگی میان این سه: باران سرد، گاودانی سیاه و بزرگ با سقف شیب‌دار، و آواز زیر خروس، فرود و سقوط صدای خروس، با ریزش باران و بلندی بام از یک سو، و زیریِ صدای خروس و قطرات سرد باران، از سوی دیگر.

نخستین برف. —
برگ‌های نرگسِ زرد
پشت خم‌می‌کنند.

ظرافت این مشاهده کم‌تر از خود طبیعت نیست. چند گلوله‌ی برف، و جان با برگ‌های بلند و نازک گل نرگس خم‌می‌شود.

نخستین برفِ سال
بر پُلی که آنان
در کارِ ساختن‌اند.

باشوْ این شعر را در فوُکاگاوا گفت؛ پل نیمه‌کاره بود. نکته‌ی شاعرانه‌ی این شعر نهایت باریک باریک‌نگری آن است در کنار نگریستن نخستین برف سفید و نرم، و چوب سفید تازه‌ی پل که بر آن هیچ مسافری نمی‌گذرد. دست‌نخورده‌گی و پیوسته‌گیِ میان این دو چشم‌گیراست.

چه زیبا است
غُرابِ همیشه‌منفور
در این بامدادِ برفی!



تو آتش برافروز
تا من چیزی زیبا نشان‌ات‌دهم:
گوی عظیمِ برف را!



چه شُکوهمند است
چکاچاکِ تگرگ
بر هینوکی‌کاسای من!

چکاچاک تگرگ ــ صدای دانه‌های تگرگ بر کاسا ــ چون صدای خوردن تیر به زره، احساسی از طبیعت کاسا و تگرگ را به ما می‌دهد.

توفانِ زمستانی
در خیزران‌ها نهان‌شد و
آرام‌یافت.

تندبادی در میان نیستان افتاده؛ خیزران‌ها به‌جنبش می‌افتند، برگ‌ها می‌لرزند و صدامی‌کنند، سپس همه چیز، تمام نیروها و صداها، آرام‌می‌شود.

خلوتِ زمستان. ـــ
بر پرده‌ی طلایی
درختِ کاج پیرمی‌شود.

کاجی که بر زمینه طلاییِ پرده نقش کرده‌اند پیر است، ولی پیری و کهنه‌گی خودِ پرده نیز به آن افزوده‌شده. زمان به بی‌زمانی افزوده شده‌است. بدون زمان جاودانه‌گی‌یی در کار نیست؛ بدون بی‌زمانی هیچ چیز نمی‌تواند در زمان هستی داشته‌باشد. این آن چیزی است که درخت کاجِ همیشه‌ماندگار، هم‌چنان‌که بر پرده‌ی طلایی پیرمی‌شود، آن را فعلیّت می‌بخشد. در این شعر سابی هست، در معنای روحی آن. پرده با آن رنگ درخشان‌اش سابی دارد؛ پرده در محیط خود فرورفته‌است، و محیط او در آن؛ پرده، دیگر چیزی جدا از آن‌ها و آن‌ها جدا از پرده نیستند؛ کاج و پرده و اتاق به‌هم آمیخته‌اند. ولی سابی، همان‌گونه که در چیز هست در جان نیز هست. سابی در جان باشوْ هست، با ریشه‌های‌اش در گذشته، بسته‌گی‌های‌اش با جشن‌های شین‌تو، فلسفه و شعر چینی، آداب و آموزه‌های بودایی، کوه‌ها و رودهای سرزمین‌اش، شب‌هایی که از سرما خواب به چشم‌اش نمی‌آمد، و روزهایی را که زیر شکوفه‌های گیلاس به‌شب‌می‌برد ـــ تمامی این «پیری» و کهنه‌گی ـــ که ربطی به ۴۹ سال زنده‌گی خود باشوْ در این زمان ندارد ـــ در آن بیان‌شده‌است.

دریا تاریک‌می‌شود.
آوازِ مرغابیان وحشی
سپیدِ کم‌رنگ است.



داوودی‌های زمستانه،
سبوسِ ریخته
گِرداگردِ دستاس.

روز آفتابی است، آسمان آبی است و بادی‌نمی‌وزد. مردی در حیاط

شالی‌می‌کوبد. گل‌های داوودی زمستانه در هوای سرد شکفته‌اند. کمی از سبوس زرد از دنگ به زمین و روی داوودی‌ها ریخته‌است.

از دور و نزدیک
شُرشُرِ آب‌شار به‌گوش‌می‌آید. ـــ
فروریختنِ برگ‌ها!

احساس باشوْ در این‌جا احساس فروشدن در طبیعت است، یا دقیق‌تر بگوییم، همان فروشدن باشوْ در طبیعت است. از همه‌سو صدای آب‌هایی که بر سنگ‌ها می‌ریزند شنیده‌می‌شود. برگ‌ها در هوای سرد و نمناک، بی‌صدا و اسرارآمیز فرومی‌ریزند. آن‌کس که آن‌جا ایستاده، کیست؟ او شنیدنِ صدای آب‌شار، و دیدن برگ‌های فروریزنده‌است.

این باغِ معبد
صدساله به‌چشم‌می‌آید
با برگ‌های فروریخته‌اش.

نه تنها سنگ‌ها و درختان بل‌که برگ‌هایی که دیروز فروریخته‌اند صد ساله می‌نمایند. این پندار یا خیال نیست، اشراق است، نظاره‌ی در چیزهاست چنان‌که‌هستند، یعنی نظاره‌ی در بی‌زمانی. هر چیز به طور نامحدودی پیر و کهنه و جاودانه نو و تازه است.

چای صبح‌اش را می‌خورَد
رهرو آرام است ـــ
گل‌های داوودی.

□

اکنون که چشمانِ عقابان تارمی‌شود،
در تاریکا
بلدرچین‌ها می‌خوانَند.

□

نیلوفرِ صبح‌گاهی!
این نیز هم نمی‌تواند
یارِ من باشد.

این شعر مرگ اوست:

بیمار، در سفری.
رؤیاهای من سرگردان است
بر خلنگ‌زارانِ پژمرده.

باشوْ این شعر مرگ را برای شاگرداناش نوشته‌است، گوآن که شب پیش گفته‌بود که همه‌ی شعرهایی که در این بیست سال اخیر نوشته همه شعر مرگ او بوده‌اند.

شعر مرگی است درخور شاعری بزرگ. این شعر رازی بی‌هیبت دارد و غایتی بی‌نومیدی، و حقیقتی بی‌پیرایه.

آذرخش!
از کنارِ تاریکی می‌گذرد
فریادِ حواصیلِ شب.

باشوْ این هایکوُ را یک ماه پیش از مرگ سروده‌است.



۸. غوک در حال مراقبه (مِدیتِیشن)

ده شاگرد باشوْ

کی‌کاکوُ

صدای‌اش می‌گیرد
دندان‌های میمون سپید است
زیرِ ماه، بر ستیغِ کوه.

باشوْ درباره‌ی این هایکوُ به کی‌کاکوُ گفت:

«ناتوانی تو در این است که می‌کوشی از چیزی بعید سخن بگویی، تو شعر باشکوه را در چیزهای بس دور می‌جویی، حال آن‌که در چیزهای پیرامون توست.»

که بود از موجوداتِ پهنه‌ی خاک
آن‌که پیشاب‌ریخت
بر این برفِ نخستین؟

□

آن روان‌های گران‌مایه‌ی شما
رفته‌اند و دیگر هیچ‌گاه بازنمی‌آیند.
آه از این شب!

کی‌کاکوُ در زمان چهل و هفت روْنین می‌زیست. اینان چهل و هفت ساموراییی بودند که به خون‌خواهی مخدوم ستم‌دیده‌شان برخاستند و در شانزدهمین سال گِن‌روکوُ (۱۷۰۳) به هاراکیری محکوم‌شدند. هاراکیری یا

سِپّوُکوُ، خودکشی به شیوه‌ی ژاپنی‌ها است، و آن چنان است که دوزانو می‌نشینند و با دشنه شکم خود را می‌درند تا روح‌شان از بند تن آزادشود.

در مِه صبح‌گاهی
تنها یکی توری‌یی
و صدای امواج.

این شعر در یوُئی‌گاهاما گفته‌شده‌است. در این‌جا دین، سردی مِه و زمزمه‌ی دریا در جان تجلی‌یافته‌است. توری‌یی، دروازه‌مانندی است غالباً به رنگ قرمز در مدخل ایزدکده‌های شین‌تو.

برکبوترْخان
خورشید شام‌گاهی به آرامی می‌درخشید
در پایان سال.

تضاد چشم‌گیری‌است میان زنده‌گی پرهیاهو و نگران انسان‌ها ــ که خود آن را ساخته‌اند ــ خصوصاً در چند روز آخر سال، و آفتاب ملایم زمستانی بر کبوترخان با قوقوی آرام کبوتران.

رقص‌های مقدّس در شب ــ
نفَس آنان سفید است
در پس صورتک‌ها.

شعرهای کی‌کاکوُ همیشه چیزی تازه و صریح و دور از احساسات در خود دارد. مردم این‌جا فقط به جامه‌های رنگارنگی که در فروغ مشعل می‌درخشد، به نوازنده‌گان و به سازها توجّه دارند، ولی کی‌کاکوُ نفس زمستانی را که از پشت صورتک‌های رقصنده‌گان بلند می‌شود می‌بیند.

منظر دور شکم‌های غازهای صحرایی
در آسمان
برفراز زورق.

آب به معنای این منظره عمق می‌بخشد، و نی‌هایی هم که آشیانه‌ی غازها است بر این عمق می‌افزاید، و نیز زورقی که بر آب پیچ و تاب می‌خورد. کی‌کاکوُ شکم غازها را چیزی پُرمعنا می‌یابد و به چشم چیزی معنادار می‌نگرد، یعنی در این لحظه شکم غازها بامعناترین بخش تن آن‌هاست.

باغبان را
می‌گذارم تا خوابی طولانی‌تر کند. —
شکوفه‌های گیلاس فرومی‌ریزد.

گل‌برگ‌های گیلاس زیر درختان را پوشانده‌است، و کی‌کاکوُ شاد است که باغبان یا کسی دیگر آن‌ها را جارونکرده‌است.

آسمانِ خزانی
جداشده
از سروِ آزادِ فرازِ تپه.

آسمان گویی در خزان بسیار بالاتر از تپه‌یی است که سروآزادی بر ستیغ آن رُسته است، حال آن که بقیه‌ی سال آسمان به تپه نزدیک و کمابیش با سروهای بالای آن تماس‌دارد.

دلم می‌خواهد ببینم از فراز ارابه‌یی
مردمان را غرقه در نظاره‌ی گُل
برقلّه‌یِ هیگاشی.

مردمی که گل‌ها را دوست‌می‌دارند خود از آن گل‌ها دوست‌داشتنی‌ترند.

رگبارِ تابستانی. —
زنی تنها می‌نشیند
و به بیرون چشم‌می‌دوزد.

زن چه اندیشه‌یی در سردارد؟ این در قلمرو این شعر نیست. گویی شعر ما را به‌تفکرمی‌خواند. چون باران، چون تصویر زنی که به باران چشم می‌دوزد.

آذرخش،

دیروز در خاوران

امروز در باختر.

در ژاپن تابستان فصل آذرخش و توفان است.

در این شعر احساس پهناوری هست که خاور و باختر در آن جای خاص خود را دارند. امّا آن‌چه به شعر عمق‌می‌بخشد بی‌سببی آن است. ما در قلم‌روی هستیم که هستی‌اش نه سببی دارد و نه بی‌سبب است، امّا چیزی دارد که از این هردو برتر است، و بااین‌همه، خود چیزی نیست، ازاین‌رو آن‌چه می‌ماند همین آذرخشِ خاوران و آذرخشِ باختر است.

زمستان فرارسیده‌است،

زاغان می‌نشینند

بر مترسک.

کشت‌زاری خالی و بی‌رنگ که هیچ سبزی‌یی در آن نیست، با مترسکی شاید عریان، که زاغی بریک دست آن نشسته‌است و زاغانی چند روی زمین. مترسک گویی در همه‌ی فصول سودمند است، و ارزش هر چیز هم در سودمندی و به‌کارآمدن آن است. این مترسک، «مترسک» جاودانی نیست، شاعر و زاغ هر دو این را می‌دانند چراکه «نامی که بتوان نامید نامِ جاودانی نیست»، این سخنی است از دائو دِه جینگ.

به خوابم می‌آید

مادرم، چرا بازش فرستادی؟

ای کوکو.

وان‌سِیتسوُ

زیر دروازه‌ی برفی

طرحِ لاوَک و دستاس

آشکارا به‌چشم‌می‌آید.

این شعر مرگ اواست:

برگی فرومی‌افتد،
تُتْسوُ! برگی دیگر فرومی‌افتد
و بادش می‌بَرد.

ران‌سِتسوُ این هایکوُ را به یاد درگذشت باشوْ گـفته‌است. دسـتاس کـثیف و لاوک کهنه هیچ یک در روزهای مـعمولی چشـم‌گیر نـیستند، ولی پس از ریزش برف تاحدّی شاعرانه و آشناتر می‌شوند، و بااین‌همه اندکی ناآشنایند.

نه نامه‌یی
نه پیامی،
پنج کلوچه‌ی برنجی در برگِ خیزران.

چیماکی یا کلوچه‌ی برنج را در جشن پسران، در پنجم ماه مه می‌خورند. یکی این هدیه را برای شاعر فرستاده، که با آن نه پیامی هست و نه کلامی.

می‌خزد حلزونی
درخشان
بر زنگالی قدیمی.

زنگال، ساق‌بند است که زره‌یی است برای ساق پـا. زره‌ی قـدیمی هـم در آفتاب می‌درخشد. شاید این شعر در هنگام آفتاب‌دادن تابستانیِ جامه‌ها کـه در ژاپن رسم بوده گفته‌شده‌است.

زنِ بی‌فرزند
چه ظریف رفتارمی‌کند
با عروسک‌ها.



و یک شکوفه‌ی دیگرِ آلو،
و مقدار بیش‌تری
گرما.

نخست این واقعیت ساده هست که اندازه‌ی گرما و بازشدن شکوفه‌های آلو باهم بسته‌گی حیاتی دارند. طبیعت ِدماسنج‌گونه‌ی شکوفه‌های آلو نکته‌ی چشم‌گیری است. از سوی دیگر، علت و معلول هم جابه‌جاشده است، و هم‌چنین جایی در زمینه‌ی جان، احساسی از راز ِچنینی چیزها هست.

غازهای وحشی به هنگام بازگشت
می‌آمیزند
با زایران.

زائران بر خلنگ‌زار می‌گذرند. اندوهان عمیق آنان آن‌گاه احساس می‌شود که غازهای وحشی بر فراز سرشان درپروازند و خط آن‌ها گویی با صف زائران درمی‌آمیزد. شاید فریادهای ناهم‌آهنگ غازهای وحشی با زمزمه‌ی ناهم‌آهنگ زایران می‌آمیزد. زنده‌گی برای همه سفری است، و واقعیّتی چندان عمیق در طبیعت هست که هم زائران و هم غازهای وحشی از آن بی‌خبراند، و نیز از یک‌دیگر. تنها شاعر است که یک لحظه آن‌ها را می‌بیند.

نیم‌شب ِژرف است:
رود ِآسمان
مسیرش را عوض‌کرده‌است.

هنگامی که او درخواب بود، تمامی ِجهان یکسره تغییرکرده‌است. رود آسمان، یعنی کهکشان راه شیری چرخیده و اکنون در جهت مخالف در آسمان جاری است. «نیم‌شب ژرف» به رود آسمان معنای نامتناهی می‌دهد. احساس سابی، یا سابی‌شی‌سا، یا «تنهایی»، بر تمامی ِفضا گسترده‌می‌شود، همه‌ی جهان را سرشارمی‌کند، و شاعر را نیز از آن سهمی هست.

برقصید از علفی
به علفی،
دانه‌های شبنم!

نکته اصلی این شعر در حالت امری آن است که می‌خواهد چیزها، این چیزهای بخصوص، هم‌آهنگ با طبیعت‌شان رفتارکنند، کاری‌کنند که

بایدبکنند، کرده‌اند و خواهندکرد. آن‌گاه قطره‌های درخشان شبنم قلب ما را از شادی سرشارمی‌کند، و ما نیز هم‌چنان‌که پَرهای علف حرکت‌می‌کنند و تکان می‌خورند، می‌رقصیم.

نه لبخند می‌زند
نه می‌گرید.
این نرگسِ شارون.

نرگس شارون، یا بامیه‌ی شامی، درختچه‌یی زینتی است از تیره‌ی «هزار چشمان» باگل‌های ارغوانی و سفید و صورتی. ترجمه‌ی کلمه به کلمه:

نرگسِ شارون،
نه خنده به‌چشم‌می‌آید
نه گریه.



علفِ مَرغزار
گِرد می‌آورَد
همه‌ی تنهاییِ ساگا را.

«علف مَرغزار» بلندی‌اش گاهی تا به یک متر هم می‌رسد. رنگ ذهنی صحرای ساگا به‌طور عینی در علف مَرغزار دیده‌می‌شود.

داوودی‌های سفید
داوودی‌های زرد...
کاش نامِ دیگری وجودنمی‌داشت!

از دوران‌های کهن چیزها و نام‌هاشان، خدا و نام‌اش یک و همان به‌شمار آمده‌اند. دائو دِه جینگ می‌گوید: «نامی که بتوان نامید نام جاودانی نیست.» نان‌سِن (۸۳۴-۷۴۸) گفت، «در عصر تُهیا، نام یا کلمه نبود. همین که «بودا»یی در جهان پیداشد، نام‌ها و کلمات به‌هستی‌آمدند، و ما دلبسته‌ی صورت اشیا شدیم... با نام‌ها و کلمات، همه چیز محدودمی‌شود.»

مردِ وجین‌گر
درکشت‌زار
بی‌حرکت به‌چشم‌می‌آید.

ادراک نسبیت حرکت و سکون ــ که در این‌جا ناشی از بُعد مسافت میان شاعر و وجین‌گر است ــ در نخستین دفتر جوانگ زه، و در بسیاری از شعرهای ذِن‌رین‌کوُشوو آمده‌است. برای نمونه:

خروس، سپیده‌دمان را در شام‌گاه ندامی‌دهد؛
خورشید در نیم‌شب تابان است.

همین معنای متناقض‌نما و درنیافتنی، در این شعر کیورایی رقیق‌شده‌است:

کشت‌زارِ غوکان.
زمانی آوازمی‌دهد
و آن‌گاه خاموش‌می‌شود.



قاصدی تنها
به تالارِ خانه راهنمایی می‌شود. ــ
سرما.

تالاری بزرگ و به زیبایی آراسته، اما پُر از سرمای دل انسان.

باقی‌مانده‌ی ماه سَحر. ــ
تنها یک‌روی بادبان پذیره‌می‌شود
هجومِ ناگاهی باران را.

طبیعت مانند انسان غرابت‌ها و ناسازی‌های خاصّ خود را دارد. باران همیشه بر دادگر و بی‌دادگر یکسان نمی‌بارد.

شعرِ خوب دیگری‌درباره‌ی بادبان:

چه سرگرم‌اند
آن‌جا، در دریا، در باران،
بادبان‌های تمام‌برکشیده
در گذرگاه ِباد.



سرما. ـ
سربرگرداندن به تماشای ماه ِنو
بس دشوار است!

این شعر بیان سرمای تلخ زمستان، و در عین حال، بیان زیبایی ِ«داس مَه نو» است. شاعر می‌خواهد و هم نمی‌خواهد که سر برگرداند و ماه را تماشا کند.

افسوس!
چراغ ِکرمک ِشب‌تاب
در دست خاموش‌می‌شود.

کیورایی این هایکوُ را در مرگ خواهر کوچک‌اش چینه سرود. چینه خود هایکوُسرایی توانا بود. یک سال پس از آن که به خانه‌ی بخت رفت درگذشت. شعر کیورایی بر اساس این شعر چینه نوشته شده‌است:

چه ساده می‌درخشد
چه آسان خاموش‌می‌شود، ـ
درخشش ِشب‌تاب.



کوکویی آوازداد،
برادران سربرآوردند
و در یکدیگر نگریستند.

این دو برادر سوگا سوُکِه‌ناری و سوگا توکی‌موُنه بودند. پدرشان سوُکه‌یاسوُ را یکی از خویشان‌شان به نام کوُدوُ سوُکه‌تسوُنه در ۱۱۷۷ کُشت، و

خون‌خواهی این پدر دست‌مایه‌ی داستان‌ها و شعرهای بسیاری شده‌است.

کیورایی این دو برادر را که به چادر سوُکه‌تسوُنه نزدیک می‌شدند مجسم‌می‌کند. کوکویی ناگهان فریادبرمی‌دارد، گویی مرگی را ندامی‌دهد، و دو برادر به‌طور غریزی برمی‌گردند و در تاریکی به‌هم نگاه‌می‌کنند.

کاکُلی و کوکو
چلیپایی می‌سازند
با آوازِ یکدیگر.

کاکلی، که گونه‌یی چکاوک‌است، راست به‌بالا پروازمی‌کند، و کوکو اُریب. اگر شاعر می‌گفت که پرواز این دو متقاطع و صلیب‌وار بود چیزی نگفته‌بود، امّا آواز خواندن این‌ها چلیپایی است، و این نکته‌ی دیگری است.

در تاریکی
بر دروازه خواهم‌کوفت،
آن‌جا که گل‌های اوُ پایان‌می‌یابد.

یک شب گرمِ تاریک تابستان است. شاعر دیرگاه به دیدار دوست‌اش رفته‌است. دروازه دیده‌نمی‌شود، ولی در هر دو طرف آن گل‌های سفید اوُ شکفته‌است. تنها راهنمای شاعر در تاریکی این گل‌هاست و چون از هر دوسو در کنار دروازه تمام‌می‌شود پس جایی که گل نیست دروازه باید آن‌جا باشد، و شاعر هم می‌خواهد به آن‌جا بکوبد.

فریاد کردم «آمدم! آمدم!»
امّا یکی هم‌چنان می‌کوفت
دروازه‌ی برف‌پوش را.

یک شب سرد برفی شاعر کنار منقل نشسته‌است. در این هنگام یکی بر دروازه‌ی بیرونی می‌کوبد. او به‌شتاب از جا بلندمی‌شود و بانگ برمی‌دارد «بله! بله!» امّا او به چه دلیل هم‌چنان درمی‌زد؟

نکته‌ی اصلیِ شعر در این ندانستن شاعر است که آن که بر در ایستاده چرا

دست از کوفتنِ در نمی‌کشد. و این درزدن مرموز به طریقی با برفی که بربام دروازه توده‌شده بسته‌گی‌دارد. اینْ‌همانیِ معنایی که در لایه‌ی سنگین برف است و در کوبیدنِ ابهام‌آمیز و پیاپی و کور، رازی است.

جوْسوْ

شعرهایش اغلب «طعمِ‌ذن» دارد، و گاهی هم بسیار زیاد:

غوک بر آب شناوراست
بانیروی چسبیدن‌اش
به هیچ.

این نه هایکوُ است، و نه ذن، بل‌که تنها آویختنی است به آن.

نفخه‌ی لرزاننده‌ی بهاری. —
من خود عریان می‌زیم
راست بر کنارِ گور.

این هایکوُ درباره‌ی گور باشوْ سروده‌شده. جوْسوْ خود سخت بیمار بود.

سیرسیرکی می‌خواَند
زیر میزِ آن‌کو
عزیمت را آماده‌است.

صدای حشره، مختصر احساس بی‌تابیِ مسافری را که حس‌می‌کند می‌خواهد میهمان‌سرا را ترک‌گوید تشدیدمی‌کند.

دریا تاریک می‌شود.
آن‌جاکه بارانِ زمستانی
از فرازش می‌گذرد.

□

دو تپه‌ی پُرگیاه
به سبزی منعکس‌می‌کنند
یک‌دیگر را.

سبزیِ یک تپه نه فقط سبزیِ تپه‌ی دیگر را، بل‌که پُر برگیِ آن را نیز منعکس‌می‌کند؛ میل به سبززیستن نیز منعکس‌می‌شود.

هر بامداد
در آسمانِ بالای بامِ من
آیا همان چکاوک است؟

شاعر آرزومی‌کند که پرنده‌یی که هر روز در آغاز دمیدن روز آواز می‌خواند به او تعلق داشته‌باشد، کاکلی خاص او باشد. در این ناتوانی اندیشه چیزی دردآور هست. امّا چیزی عمیقاً انسانی نیز هست که جوْسوْ آن را به‌طور شاعرانه درک‌می‌کند. به این دلیل است که او این اندیشه‌ی به ظاهر ناچیز و سطحی را بازمی‌گوید.

بسی سردتر از برف،
ماهِ زمستان
بر موی سپید.

در نظر سامورایی، برای کسی که شعر و وظیفه در نظر او یکی‌است، نامردی بدتر از مرگ تن است. از این احساس به‌طور جسمی سخن گفته می‌شود چرا که همین‌گونه احساس‌شده‌است. نور سفید ماه زمستانی بر سر پیرمرد احساسِ گذشتِ ناگزیرِ زمان را که موی سفید نشانه‌ی آن است تشدیدمی‌کند. مهتاب نیز سردتر بر موهای سفید پیری می‌درخشد، زیرا که سرما و شقاوت یک‌دیگر را تشدیدمی‌کنند.

پشت دوتاکرده از باران
سنبله‌های جو
او را راهی تنگ فراهم‌می‌آورند.

بسیاری از هایکوُها چیزی را به ما می‌گویند که ما خود آن را دیده‌ایم امّا ننگریسته‌ایم. آن‌ها به ما ساتوری، یا اشراق، نمی‌دهند؛ به ما می‌نمایند که به اشراق رسیده‌ایم، بارها رسیده و آن را بازنشناخته‌ایم.

یکی تُندبارِ شام‌گاهی
مورچه‌گان شتابان سرازیرمی‌شوند
از خیزران‌ها.

این‌جا تماس ذِن در احساس بیان نشده‌ی یگانه‌گیِ حیات ما با حیات طبیعت است. این در بازگشتن شتاب‌آلودِ مورچه‌گان از تنه‌ی خیزران‌ها احساس‌می‌شود. مورچه‌گانی که تمام روز را از خیزران‌ها بالا می‌رفته‌اند.

یکی تُندبارِ زمستان. ـــ
بسی از مردمان می‌دوند
به آن سرِ پُل دراز سِتا.

رگبار ناگهانی، دویدن مردمان از روی پل سِتا با چترها و کاساهای‌شان در باران که اریب می‌بارد. در این شعر، از طریق درازای پل، طبیعت تندبار را حس‌می‌کنیم. منظره هیچ رنگی ندارد.

بوران می‌بارد
تنهایی،
بی‌پایان، نامتناهی.

آسمانِ سُربی، شاخه‌های عریان بالای سر، برگ‌های خشکیده‌ی زیر پا، بی‌هیچ صدا. آن‌گاه فرومی‌بارد، نه باران که بشارت نمو است با موسیقی پُراصوات‌اش و چشم‌گیری قطرات درخشان و گَردَش؛ نه برف که همه چیز را یگانه و زیبامی‌کند؛ بل‌که بوران سرد و بارانی هم که نه حیاتی در آن است و نه امیدی. نیاز به جانی خداماننند است تا از آن شاد شود، و این را شاعر در این شعر به ما داده، و به ما توان آن را داده‌است که چنین‌کنیم. «بی‌پایان»، «نامتناهی» از اصطلاحات ذِن و اشاره است به اشراق ناگهانی و برق‌آسا.

برگ‌های فروریخته
آرمیده‌اند بر سنگ‌ها
در تهِ آب.

برگ‌ها روی سنگ‌های ته آب آرمیده‌اند. زنده‌گی هنوز در آن‌ها جریان دارد، گواین که به شکلی دیگر، به شکلی متفاوت با آن‌چه در هوای بهاری داشتند. باد خزان آن‌ها را در آب ریخته‌است، و آن‌ها آرام در ته آب آرمیده‌اند. ولی این‌جا هم دیری نخواهندماند. دیر یا زود با آب خواهند رفت. چنینیِ چیزها از میان این برگ‌ها در این مکان خاص جاری است. طعم ذِن در این شعر آشکار است.

سام‌پوو

نام‌هاشان را نمی‌دانم،
لیکن هر هرزه‌گیاهی
گلِ ظریفِ خود را دارد.

□

گام زنان
از درون کشت‌زار به رودکناران،
شبی مهتابی.

□

دست بر آن نهادم
و آن را نچیده گذشتم:
نرگسِ شارُون.

جای «نرگس شارون» با معناست. «نرگس شارون» در پایان شعر می‌آید، همان‌گونه که زیبایی «نرگس شارون» دیری پس از کندن از شاخه‌یی که فراموش شده‌است در جان شاعر می‌ماند.

پرنده‌یی بی‌نام
سرد می‌نماید
در تُندبارِ زمستانی.

بی‌نام بودن، عریان‌بودن است. بی‌نامی و سردی بدین‌گونه به‌هم بسته‌اند.

جوجه‌گانت چشم‌به‌راه خواهندبود،
کاکُلی،
در اوجِ آسمان.

از یک نظر این شعر احساس‌های پرنده‌گان کوچک را که در جوزار چشم به راه پدر یا مادر خودند بیان‌می‌کند. از نظر دیگر، از نظر شعری، نگرانی و خطر احساس ارتفاع را افزایش‌می‌دهد. کاکلی بالا و بالاتر می‌رود، تا آن‌جا که فقط صدایش شنیده‌می‌شود، و ما در اندیشه‌ی جوجه‌گان، بُعد مسافت پرنده‌ی پدر را حس‌می‌کنیم.

کیوروکو

قطره‌های باران
بر کاه‌گِلِ تازه. —
نخستین بارشِ زمستان.

□

بر کرباسِ سفید
گسترده در آفتاب
ابرهای مَوّاج.

□

کنارِ گُل‌های اُوْ
اسبی سپید
در دمدمه‌ی سپیده.

□

آبستن و
پابه‌ماه،
امّا جوانه‌ی شالی نشا می‌کند.

□

این کلوچه‌ها نیز
کوچک‌تر شده‌است
بادِ خزان.

در این شعر شیوری هست. از این هایکوُ بیش از آن‌چه به چشم، یا به دهن می‌آید می‌توان احساس‌کرد، زیرا کاهش در اندازه‌ی توْد‌اگو (کلوچه‌ها) بخشی از آن گرایش کلّیِ چیزهاست که در کیفیّت و کمیّت کاهش می‌یابند.

آفتاب‌دادنِ تابستانی:
بر سرِ چوبی
جامه‌ی مرگ!

در ژاپنِ قدیم، مانند امروز، معمولاً کفن از پارچه‌ی سفید بود، وقتی که آن را در آفتاب داغ پس از فصل باران آفتاب‌می‌دادند، به آسانی از جامه‌های رنگارنگ بازشناخته‌می‌شد. این شعر نمونه‌یی از یک‌سانیِ چیزها، کلیّت و بی‌غرضیِ طبیعت است.

بادِ خزانی
پشتِ نیلوفرها را
به تماشا می‌گذارد.

گل‌های نیلوفر بیش‌تر تابستانی‌اند تا خزانی، با رنگ‌های آبی، سرخ، ارغوانی، و کبود، امّا آن‌گاه که باد خزان می‌وزد، پشت سفید گل‌ها با خزان و تنهایی و فقر آن هم‌آهنگ است.

صداهایی
فراز ابرهای سپید:
کاکُلی‌ها.

این شعر، رازگونه‌گی ـــ یا حتّا در معنایی دقیق‌تر ـــ رازِ خاصی در خود دارد که ایجاز شعر دست‌یافتنِ به آن را دیواری برمی‌کشد. آن راز، راز پاک و ساده‌ی فضا و نادیده‌گی است.

نخستین چیزی
که توفان بر خاک خواهدافکند:
مترسک.

سستی و شکننده‌گیِ مترسک یکی از نشانه‌های انسانیِ اوست، و آن‌گاه که باد خزان بر کشت‌زاران هجوم‌بیاورد، مترسک، کمابیش، در دم فرومی‌افتد.

غازهای وحشی فرودمی‌آیند
صداهاشان، یکی بر دیگری. ــ
سرمای شب افزون‌می‌شود.

هنوز فریادهای دسته‌یی از غازهای وحشی خاموش‌نشده دسته‌یی دیگر نزدیک‌می‌شوند، و فریادهاشان احساس سرما را افزایش‌می‌دهد.

آتشی کُپه‌شده.
شب، ژرف است،
دروازه را می‌کوبند.

آتش خاکستر شده‌است، شب زنده و ژرف است، ولی در خاموشی‌اش معنایی عمیق هست، معنایی نهان که با دَرزدنی مرموز برانگیخته‌می‌شود.

این شعر مرگ اوست:

می‌اندیشیدم
که تنها بی‌هنران در می‌گذرند؛
امّا فرزانه را، چندان که از مرگ گزیر نمانَد
کارِ مردن را چه بخردانه به‌پایان‌خواهدبرد!

شیکو

به سرما خفتن دشوار است.
وگر نتوانی خفتن،
سرما هم‌چنان گزنده‌تر!

□

اسب گوش‌های‌اش را
واپس می‌بَرد. —
شکوفه‌های سردِ گلابی.

بـرای درخت بـهار است نـه بـرای اسب. شکـوفه‌های گـلابی، بـه خـلاف شکوفه‌های گیلاس و آلو، درخشنده‌گی و شـادی نـدارنـد، بـل‌که بـیش‌تر گونه‌یی تنهایی و اندوه با خود دارند. اسب در راه بازگشت به خانه در ایـن شب سرد بهاری گوش‌های‌اش را واپس‌می‌برد، و گوش‌های‌اش لحظه‌یی با شکوفه‌ها هم‌آهنگ است.

کشت‌زارها همه پژمرده‌اند،
هیچ چیز قدنمی‌کشد
مگر گردنِ دُرناها.



زن، کاسای بوریاییِ خود را بر سر می‌گذارد
و در آیینه خیره‌می‌شود:
چیدنِ برگِ چای.

وقت چـیدن بـرگ‌های چـای است. دخـتر جـوان زیـبایی در بـرابـر آیـنه ایستاده‌است. کاسای خود را به سر می‌گذارد و در آیینه می‌نگرد. در این شعر میل به انجام‌دادن پیش‌پاافتاده‌ترین کار به زیباترین شکل احساس‌می‌شود.

کلاغانِ جنگل
خیره فرومی‌نگرند
در شالی‌زار.

شالی‌کاران تا زانو در گِل فرورفته‌اند، و در آب گل‌آلود گرمِ کاراند. زاغان بر درختان جنگل کنار شالی‌زار نشسته به شالی‌کاران چشـم‌دوخته‌انـد. گـویا دیگر در این شعر چیزی نیست؛ امّا اگر در آن دقیق‌تر شـویم، کشش‌هـای آشکار و آرام طبیعت را حس‌می‌کنیم.
در ندانسته‌گی شالی‌کاران درباره‌ی پرنده‌گان، و در نگاه نیم‌آگاه زاغان

بــه شــالی‌کاران، حــیات را مــی‌بینیم کــه چــون هــمیشه بــه رمــز و راز در سرنوشت‌های ناشناخته درکار است و آن‌گاه تواناتر است که احساس نشود و آن‌جا مرموزتر از همیشه است که به هیچ تفسیری نیاز نباشد.

هم‌چنان‌که در گذرم
کاسای من و کاساهای شالی‌کاران
درهم می‌آمیزد.

کاسا، کلاه چترمانند، هستی‌یی خاص خود و جداگانه دارد؛ کاری بـا هـیچ انسان ندارد. می‌توان آن را به سر هر کسی یا چیزی مثلاً مترسک گذاشت، یا شاید بر آب بِرکه‌یی شناور باشد، یا بر کُنده‌یی یا توده‌ی خـار و خـاشاک افتاده‌باشد، امّا این نیز چون هر چیز دیگر، کاملاً بی‌قصد است و فقط برای خود هستی دارد. میان کاساهای شالی‌کاران ــ که به چیزی جز کارشان آگاهی ندارند ــ و کاسای ره‌گذری که همیشه از کنارشان می‌گذرد رابطه‌یی عمیق و توضیح‌ناپذیر هست. جان شاعر است که میان کاسای خود و کاسای دیگران بسته‌گیِ عمیقی ایجادمی‌کند.

به صدایی که ورزا را هی می‌زَند
پاشله‌گان پروازمی‌گیرند
شام‌گاهان.

خورشید پشت کوه‌های مـغرب فـرورفته‌است. در کشت‌زاران هـمه چـیزی خاموش است. زارعی به خانه بازمی‌گردد و ناگهان گاوی را که می‌برد هِـی می‌زند. از صدای او چند پرنده‌ی پـاشله کـه در درخـتستان مـجاور بـودند پروازمی‌گیرند. این اتفاق نامنتظر در آرامش شـام‌گاه خـزانـی صـدایـی در سکوت ایجاد می‌کند، و حرکتی در آرامش، ما در همان دم رابطه‌یی را که، به‌ظاهر اتفاقی است، میان همه چیز حس‌می‌کنیم. وَرزا لحظه‌یی مـی‌خواهـد بیایستد، و پاشَله‌ها با صدای ناگهانی بال‌های‌شان پروازمی‌گیرند. یک شاعر ژاپنی دویست سال پیش به این توجّه‌می‌کند، و یک خواننده‌ی امروز معنای عمیق آن را حس‌می‌کند.

صدای مردم
به نیم‌شبان می‌گذرد. ــ
سرما!

میان صدا و سرما رابطه‌یی هست. صداهای مردم سرد است و شب به سرمای آن‌ها می‌افزاید.

پرچینِ نو
بابندهای گره‌خورده‌اش
در نخستین بارانِ زمستانی.

وقتی پرچین خیزرانی می‌سازند، آن را با بندهای سیاهی که به‌طور هنرمندانه‌یی گره‌خورده محکم‌می‌کنند، و قطرات شفاف باران با این بندهای سیاه تقابل دلپذیری دارد.

پس از آن که باغ
پاک و رُفته‌شد
کاملیایی چند فروافتاد.



همسایه‌گان
از کوفتنِ هاون دست‌کشیده‌اند. ــ
بارانِ سردِ شبان‌گاهی.

بسته‌گیِ میان دو چیز همیشه شگفت‌آور است، حتّا اگر این دو چیز علت و معلول باشند. در این‌جا صدای کوبیدن هاون قطع‌می‌شود و این خود سبب‌می‌شود که شاعر به معنای باران که در تمام وقت می‌بارید پی‌ببرد.

یکی چترِ تنها
می‌گذرد.
شام‌گاهی برفی.

یکی چتر تنها در تاریکی شام‌گاه برفی می‌گذرد، و دیگر چیزی دیده نمی‌شود. هم‌چنان‌که به آن چشم‌می‌دوزیم، یکی چتر تنها در تاریکی شام‌گاه برفی می‌گذرد، و جان هم‌راه با چتر حرکت‌می‌کند و هیچ اندیشه یا عاطفه‌یی ندارد. ما معنای چتر و نگه‌دارنده آن را می‌دانیم، و نیز معنای «آن» را که همه چیز را هم‌چنان‌که می‌گذرند نگاه‌می‌دارد.

ولی این چیزی است که ما به کسی می‌گوییم که می‌پرسد به چه چشم دوخته‌ای. این نه قلم‌رو تجربه‌ی خودمان است، و نه حرکت چیزهایی است که ما در آن‌ها سهمی‌داریم. همین تجربه در این شعر دیده‌می‌شود، که به خزان بسته‌گی دارد:

بی‌اعتنا به باد
برگ پولونیا
فرو می‌افتد. (بون‌چو)

ئتسوُجین

چراغِ خواب
دود می‌کند. —
یک شبِ سردِ برفی.

آنْدِن یک جور چراغ خواب است که از چوب و کاغذ می‌سازند.
این شعر را این جور هم می‌شود ترجمه‌کرد:

چراغِ خواب را دوده پوشانده،
برف می‌بارد سرد
در تاریکی.

چراغ دودمی‌کند و دیری نمی‌گذرد که همه چیز را دودبگیرد. شب سردی است، تاریک است و برف سفید با صدای بی‌صدای‌اش فرومی‌بارد، اندوه و افسرده‌گیِ حاصل از برف در کلبه‌ی گاله‌پوش که جای جای از بام‌اش آب می‌چکد، همه در دوده‌یی خلاصه‌می‌شود که کاغذ و چوب چراغ را پوشانده، این‌برای دل همان اندازه سرد است که برف بیرون.

گُل‌های چای
بر لبه‌ی درهم شکننده‌ی
پرت‌گاه.

خطر هر معنایی را، خواه اخلاقی، خواه هنری و خواه شاعرانه که باشد، می‌افزاید یا تشدیدمی‌کند. مراد از گل چای رُزهای زردرنگ است.

یک شام‌گاه ِ خزانی
بازخواهد آمد و خواهدپرسید:
«چراغ را برافروزم؟»

این شعر گذری به تنهایی است از راه تنهایی ِشام‌گاه، تنهایی ِخزان. در قلم‌روی بی‌نام، انسان و غیر انسان، عشق و قانون به‌هم می‌رسند و یگانه می‌شوند. شاعر نشسته‌است و به روزی که ناپدیدمی‌شود نگاه‌می‌کند. شام‌گاه خزانی تاریک‌می‌شود، و همسر شاعر می‌آید و می‌پرسد چراغ را روشن‌کند یا نه. با خود چراغ نمی‌آورد بل‌که فقط می‌پرسد. مهر آرام هر روزی و ظرافت همسرش، ناگزیری ِناپدیدشدن روز در شعله‌یی که هنوز آن‌جا نیست، امّا باید آورده‌شود، دیده‌می‌شوند. شام‌گاهی گرم و تنهاست، و شاعر در سوزی که جانش را روشن‌می‌کند، ناگزیری طبیعت و عشق و مهر انسان را به مثابه‌ی یک چیز حس‌می‌کند.

آن تنهایی که ما همه حس‌می‌کنیم چیزی کاملاً متفاوت از این تنهایی نیست که این‌جا تصویرشده. این شاید پیش‌درآمد آن باشد؛ شاید علت باشد؛ شاید آن دیگری باشد، آن‌گاه که حیات شاعرانه آن را سرشارکند:

در سراسر ِاین راه
کسی نمی‌گذرد،
این شام‌گاه ِخزانی. (باشو)

این شعر ئتسوُجین را مقایسه‌کنید با گفت‌وگوی دو استاد ذن: تاکوُسان[1] در

1. Takusan به چینی Teh-Shan (۷۹۹-۸۶۵).

ایوان خانه نشسته و به ذاذِن[1] پرداخته‌بود. ریوتان از او پرسد که چرا به خانه نرفته‌است. تاکوُسان گفت «چون که تاریک است.» پس، ریوتان شمعی برافروخت و آن را به سوی‌اش گرفت. همین که تاکوُسان خواست شمع را بگیرد، ریوتان آن را خاموش‌کرد. تاکوُسان سر فرودآورد.

تنها یاس‌های خوشه‌یی
سر به زیرافکنده‌اند
به هنگامِ وداع.

یاس خوشه‌یی برای فوُجی یا هوُجی ژاپنی (به انگلیسی ویستاریا و به فرانسه گلیسین) به‌کار برده شده‌است. یاس خوشه‌یی گل‌های ارغوانی دارد، به رنگ‌های سفید و آبی کم‌رنگ هم هست.

روشن نیست که این وداع چه هنگام از روز صورت‌گرفته، بامداد یا شام‌گاه، ولی این‌جا گل‌های فروآویخته و مردمی که به وداع آمده‌اند با هم مقایسه‌می‌شوند. زیبایی یاس هر دو عرضه‌شده‌است.

در معبدِ کوهستانی
صدای کوبیدنِ شالی،
یک شبِ مهتابی.

صدای دَنگ و گِردیِ ماه؛ درختان بلند و معبد زیر آن، که چون قارچی از زمین درآمده؛ شبِ آرامِ خزانی، گرمایی که رو به خنکی دارد، ــ این‌ها همه معنای خاصی دارند، متفاوت، و بااین‌همه، همان‌اند.

هوکوُشی

ستاره‌گان، در دریاچه
هم‌چنان به تپاتاپ فرومی‌ریزند. ــ
بارانِ سردِ زمستانی.

---

۱. Zazen: به ذن نشستن، تفکر و نگرش‌کردن.



دکل‌ها در یک خط،

جزیره

نهان در مِه.



آمدنِ خزان

تنها با بادِ خزانی

نیست.

یا به صورتی دیگر:

تنها در باد نیست که خزان می‌آید.



بانگِ سوزانِ ناقوسِ تَرَک‌برداشته‌ی معبد.

هلالِ ماهِ تابستانی.

در این شعر از هم‌بسته‌گیِ شکاف ناقوس و گرما سخن می‌رود. هایکوُ، در حقیقت، شعر حواس است و این‌جا احساس گرمااست و ناخوش‌آیندی صدای ناقوس ترک‌برداشته. امّا رابطه‌ی این با ماه چه‌گونه است؟ پاسخ این است، ماه نه گرم است و نه ترک برداشته‌است، یا آن که در بانگِ ناقوسِ ترک‌خورده نه تنها گرما بل‌که سختی و معنای فلزی آن هم هست، و ماه هم این را دارد. بدین‌سان، ترک‌خورده‌گی یگانه‌می‌کند گرمای شب را و درخشنده‌گی سفت و سرد ماه را.

صدای طبل انعکاس‌می‌یابد

در معبدِ آن‌سو، میانِ کشت‌زاران.

ابرهای سپید در آسمان انبوه‌می‌شوند.

در این بعد از ظهر گرم تابستانی مراسمی در معبد دوردست، در درختستانی که در میان شالی‌زاران است، برپا می‌شود. صدای طبل بر کشت‌زاران غلبه‌می‌کند و این با ابرهایی که به نرمی آماس‌می‌کنند و در افق بالامی‌آیند هم‌آهنگی کامل دارد. آن‌چه در صدا هست در شکل هم هست.



۹. خرچنگ

شاعران دیگر مکتب باشو

بون‌چو

گاو

تکیده و زیبا شده‌است

بر چمن‌زارِ تابستانی.



بلبل می‌خوانَد.

تخته‌ی کَتَله‌هایم

به خاکِ کشت‌زار می‌چسبد.

بون‌چو در نهایت تمامیِ بهار را در این‌جا عرضه‌می‌کند: صدای آسمانی اُوگوُیی‌سوُ، و گِلی را که بر تختِ کتله یا گِتای‌اش چسبیده‌است.

آیا به روستا بازآمده‌است

این چکاوک

تا در تنهاییِ من برای‌ام آوازبخواند؟

شاعر و این چکاوک به یک اندازه تنها هستند، و به هم‌نشینی تمایل‌دارند، از این‌رو هر یک طبیعت و احساس آن دیگری را بیان‌می‌کند.

سوسویی ضعیف از دریچه

و هیمه‌یی که گِردِ آن برانباشته. ــ

بارانِ سردِ زمستانی.

هیمه هنوز پوست درخت را دارد. انبار سرد و تاریک و نم‌ناک است. از میان

انباشته‌ی هیمه‌ها نور ضعیفی می‌تابد. یا، این شاید هیمه‌یی باشد که بیرون پنجره‌یی انباشته‌اند، و درون اتاق روشن‌است.

بانگِ خروسی نیز
به‌گوش می‌آید. ــ
شکوفه‌های گیلاسِ کوهی.

تقریباً شعر ساده‌یی است، ولی هر شاعر جوانی آسان از سرودن آن غفلت می‌ورزد. بون‌چوْ در کوهستان ایستاده‌است و به شکوفه‌هایی که در شاخ و برگ‌های تاریک درختان دیگر برجسته‌گی دارد می‌نگرد. طبیعت تنها در زیباییِ خاموش‌اش حس‌می‌شود. در این لحظه خروسی در آن دوردست می‌خواند، و همه چیز رنگ انسانی به خود می‌گیرد. بانگ خروس، که بسیار آهنگین و آشکار است، چون آواز فتح گل‌هایی است که شکفته‌اند.

هیمه
اگر چه سوخت را بریده شده
به جوانه‌زدن آغاز کرده‌است.

طبیعت «کارِ کامل» خود را در هر وضعی که باشد انجام‌می‌دهد، خود اگر مطلوب و طبیعی نباشد.

یارِ بادِ توفان‌زا،
ماهِ تنها
در آسمان می‌گردد.

اگر می‌شد ثابت‌کرد که باد، مثل آب، با ماه نوعی رابطه‌ی عمیق دارد، دیگر چیزی در این شعر نبود، یا شاید، راز و نیروی‌اش را ازدست‌می‌داد. آن‌چه در این شعر عرضه‌شده علیّت یا رابطهٔ علّی نیست، بل‌که رابطه‌ی سرنوشت است، به بیان دیگر، به قلم‌روی تعلق‌دارد که در آن چیزها آزادند.

پرتوهای خورشیدِ مغربی می‌گذرد.
از دلِ کاجستانِ سرخ.
سنگْ‌چشمی می‌خواند.

فریاد تیز پرنده‌ی سنگْ‌چشم، یا شاید زاغچه، پرتوهای اُریب آفتاب مغرب،

و کاج‌های پوست‌قرمز، همه یک جنبه‌ی خاص و مرموز طبیعت را عرضه می‌کنند، سرّی که دیده و دانسته‌می‌شود، امّا هرگز فهمیده‌نمی‌شود.

برگ ِ پولونیا
بی‌هیچ نفَس ِ باد
فرومی‌افتد.

لزوم درونی ِ درخت پولونیا نیرومند است. درباره‌ی درختان دیگر لزوم بیرونی، یعنی بادخزان است که برگ‌های‌شان را فرومی‌ریزد، ولی برگ‌های بزرگ پولونیا، در اثر یخ‌بندان، زرد و ریزمی‌شوند و در روزهای بی‌باد، زمانی که نفَس هوا در کار نیست، بی‌هیچ صدایی فرومی‌ریزند.

خط ِ دراز ِ رودی
خَلنگ‌زار ِ برف‌پوش را
دور می‌زند.



صدایی:
مترسک
خود افتاده‌است.

به جز همین شرایط بیرونی، در هر چیز، چیزی هست، یعنی یک لزوم درونی، و این چندان مرموز است که هیچ‌کس نمی‌تواند آن را بیان‌کند، با این‌همه، شاید همه آن را حس کنند و بشناسند.

ریوْتو

بنفشه‌ها شکفته‌اند؛
روسبیان می‌باید
به تماشای کشت‌زاران شایق باشند.

بسیاری از روسبیان روستایی بودند. شاعر می‌گوید آنان شاید در این بهار

شوق دیدار زادگاه خود و کشت‌زارانی را دارند که روزی در آن‌ها نخستین بنفشه‌ها را چیده‌اند.

یکی بر پل گذشت
و غوکان همه
خاموش شدند.



حقیقت همان است،
حقیقت همین است:
بهارِ پیریِ من!

مقایسه کنید با شعر دیگر او:

آن خوب است، این هم خوب است، ــ
روزِ سالِ نو
در پیریِ من.

و این شعر مرگ اوست:

بی‌گمان من آماده‌ام
آه، ای کوکو
در آن سپیده‌دمان!

کوکویی می‌خواند؛
لیکن امروز، درست هم امروز
کسی این‌جا نیست. (شوْهاکوُ)

□

آرامش. —
برگ ِ شابلوطی فرومی‌نشیند
در آب ِ زلال. (شوْهاکوُ)

□

دهمین ماه ِ سال است.
من به هیچ کجا نمی‌روم
هیچ کس بدین‌جا نمی‌آید. (شوْهاکوُ)

□

ماه ِ دو روزه را شاید
تندباد ِ سرد ِ زمستانی
با خود ببرد. (کاکِی)

□

گلبرگ‌های آلو
خاموش فرومی‌ریزند. (کاکِی)
در آتش ِ بزرگ ِ باغ.

□

برگچه‌های علف،
و ملخی
با پاهای شکسته. (کاکِی)

□

سپیده‌دمان
در دَلو ِ چاه بالامی‌آید
گُل ِ کاملیایی. (کاکِی)



چه تأثرانگیز است

چکه‌کردن ِ مشعل‌ها

بر صورت ِ قره‌غازها! (کاکِی)



«برو، برو!»

مردمان همه چنین می‌گویند

در پایان ِ سال. (روتسوو)

این زندگی یک گدا است در آخر سال. این تجربه‌ی خاص روتسوو است که شاعر بود و گدایی‌می‌کرد.

آیا مرغان نیز

درخواب‌اند

بر دریاچه‌ی یوگو؟ (روتسوو)

هیچ شکل یا صدایی از مرغان بر آب دیده یا شنیده‌نمی‌شود. تنها جگن‌های خشکیده گاهی در باد سرد خش‌خش می‌کند. هیچ روحی نیست. تنها روتسووی ِ گدا در کنار دریاچه‌ی زمستانی ایستاده‌است و چیزی را می‌بیند که برای دیدن‌اش زاییده شده‌بود و آن تنهایی را حس می‌کند که برای احساس‌کردن‌اش زاییده شده‌بود.

نخل ِ پُربرگ ِ موز را

چه خواهدکرد

این باد ِ پاییزی؟ (روتسوو)

شیکوْ می‌گوید، «می‌توان‌گفت که شعر ِ حیات همه در این شعر هست.»

گل‌ها فروریخته‌اند؛

تماشای خیزران‌ها

زیر ِ آب‌چکان ِ خانه آرامش‌بخش است. (شادوْ)



تمامی ِ نام‌های گوناگون

و دشوار:

هرزه‌علف‌های بهاری. (شادؤ)

عبارت «نام گوناگون و دشوار» تنوع نامحدود شکل‌ها و رنگ‌های علف‌ها و گیاهانی را که زیر خورشید بهاری می‌رویند القامی‌کند. هم‌چنین گویای راز طبیعت است که ما وانمود به فهم آن می‌کنیم و نادانی ِ خود را در زیر کلمات فراوان و دشوار پنهان می‌کنیم. بااین‌همه، همان درازگویی ِ انبوهی ِ نامحدود شکل‌هایی را که طبیعت در بهار به خود می‌گیرد بیان‌می‌کند.

یکی خطمی

آن‌جا ایستاده‌است، هم‌چون ماه‌رویی

از پس ِ آب‌تنی. (سودؤ)



در کلبه‌ام این بهار

چیزی نیست،

همه‌چیز هست! (سودؤ)



پس از نظّاره‌ی ماه

سایه به خانه بازمی‌گردد

پا به پای من. (سودؤ)



مرغابی

با سینه‌ی خویش می‌شکافد

گل‌برگ‌های گیلاس را. (رؤکا)



چرا هنگام بازگشت می‌باید

شتاب‌کنند غازهای وحشی

در سراسر ِ شب؟ (رؤکا)

در این شعر رازِ اراده‌ی‌به‌زیستن بیان‌شده، که همه‌ی جان‌داران و بی‌جان‌ها دارند و هیچ‌گاه آن را از دست‌نمی‌دهند. این پرسش پاسخی ندارد، چه این پرسش نیست، بل‌که نوعی شوق جان است به سوی غازهایی که با گردن کشیده و بال‌های مشتاق در دلِ آسمانِ شب می‌گذرند و به‌چشم‌نمی‌آیند.

آویخته
در میانِ ازدحامِ خلق،
بیدبُن. (رؤکا)



چه مرغ است این
تنها و سرد
در توفانِ خزانی؟ (سورا)



به پیش و به پس، به پیش و به پس،
میانِ خطوطِ جوزار
پروانه. (سورا)

خطوط مستقیم جو و پرواز نامستقیم پروانه در میان آن‌ها به‌خوبی روبه‌روی هم قرارگرفته‌اند، و همین چیزی ذاتی را در جو و پروانه نشان‌می‌دهد.

شاخه‌یی گل \اُ به کلاه‌ام:
از حصار می‌گذرم
توگویی در نیکوترین جامه‌ی خویش. (سورا)



جامه‌هاشان ما را
به دور دست‌های گذشته می‌بَرد
زنانِ نوغان‌خانه! (سورا)



کلبه‌ام تمام بسوخت،
چیزی نیست که مانع شود
نظّاره‌ی ماه را. (ماساهیده)

□

نیزه‌داران
هم‌چنان نیزه‌هاشان را تاب‌می‌دهند
در بارانِ زمستانی. (ماساهیده)

و این شعر مرگ اوست:

به هنگامِ وداع
بگذار که با آب دوست‌باشم،
هم‌چون ماه. (ماساهیده)

□

ناهید ناپدیدمی‌شود
در پسِ تیزه‌ی کوه. ــ
بانگِ گوزن. (کیوکوُسوُیی)

□

شبی سرد. ــ
خروشِ آب‌شاری
که به دریا می‌ریزد. (کیوکوُسوُیی)

□

صدایی
که هِی بر اسب می‌زَند
توفانِ خلنگ‌زار پژمرده‌است. (کیوکوُسوُیی)

صدای انسان صدای طبیعت است. صدای ارابه‌رانی که به اسب هی‌می‌زند صدای توفانی است که بر چشم‌انداز زمستانی می‌وزد.

درختِ پیر
به‌ناخشنودی
در گُل‌های شکوفان می‌نگرد. (موکوُیتسوُ)



هوا صافی شد،
خُنکا به‌جای‌ماند
در خیزران‌ها. (سوکوْیتسوُ)



جوِ مانده
بی‌طعم، هم‌چون آسمان. —
باران‌های تابستانِ دراز. [illegible]



از ابرها نیز
بسی دور است
دُمِ اسب. (تَن‌تَن)

دم اسب گیاهی از تیره دم اسبیان است. این گیاه گل ندارد.

نخستین برف
فرازِ صخره:
امواج را بدان دسترسی نیست. (تَن‌تَن)

آسمان و دریا تیره‌اند؛ صخره‌یی که امواج آن را شسته به‌سیاهی‌می‌زند، و برف ملایمی روی آن نشسته به سفیدی.
و این شعر مرگ اوست:

یخچه‌ی شبنمِ سحرگاهی
و در آن، نقشِ قُله‌ی فوُجی
که با پاره‌چوبی تصویر شده. (تَن‌تَن)

زنانِ هایکوُسرا

چی‌یو -جو

بر کشت‌زار و کوه
هیچ‌چیز نمی‌جنبد
این بامدادِ برفی.

بر کشت‌زار و کوه را بر خَلنگ‌زار و کوه هم ترجمه کرده‌اند.
این شعر نوعی ساده‌گی دارد که با موضوع آن کاملاً هم‌آهنگ است. برف تأثیر ساده و سازنده‌یی دارد که با کار هنرمندان بزرگ هم‌سنگ است. همه‌ی جزییات زاید و همه‌ی حرکات نالازم محوشده‌است.

چه سرزنده است و خوش‌آیند
خواب‌گاهِ بی‌چیزان:
در هر کنارش حشره‌یی می‌خوانَد!

در ترجمه‌ی دیگر:

پناه‌گاهِ شبانه‌ی گدایان، —
چه زنده و شاد،
با صدای حشرات!

این شعر بسته‌گیِ عمیقی با ذِن دارد. در این شعر قلب نیست، مانند ذِن، مانند طبیعت، مانند سرنوشت؛ نه شفقتی در آن است و نه شقاوتی.

مهتابِ تابستانی
لمس‌می‌کند
نخِ ماهی‌گیری را!

نخ ماهی‌گیری عکس ماه را در آب لمس‌می‌کند، نه ماهِ واقعی را. این تصویری از عالم خواب است، و با این‌همه این جهان است. ماهی‌گیری ویران‌کردن حیات است، ولی در همین کار چیزی آفریده‌می‌شود، چیزی رخ‌می‌دهد که ما در این شعر حس‌می‌کنیم.
شعرهای بودایی او:

یک‌صد کدوی قلیانی. —
این‌همه، فرازآمده‌است
از جانِ یکی پیچک.

می‌گویند که استاد ذِن معبد اِی‌هی‌جی از چی‌یو خواست این آموزه را که «هزار معنا از یک اندیشه برمی‌خیزد» در یک هایکوُ بیان‌کند. شعر بالا بیان همین اصل ذن است.

شکوفه‌ی آلو
ایثارمی‌کند بوی خود را
بدان کس که شاخه را می‌شکند.

این شعر این عنوان را دارد: درباره‌ی گرداندن بدی به نیکی.

کوکو،
کوکو، سرانجام
سپیده‌بردمید.

روگِم‌بوْ، استاد چی‌یو، از او خواست که هایکوُیی دربارهٔ هوتوتو-گیسوُ یا کوکو بگوید و او این هایکوُ را سرود.[1]

---

۱. ← فصل "ندانسته‌گی شاعر" در همین کتاب.

شاید با شعر چوْوا ــ درگذشته به‌سال ۱۷۱۵ ــ رابطه‌یی داشته‌باشد:

چشم به راه‌ات مانده،
کوکو، کوکو،
امّا به‌خواب‌رفتم.



پرده‌ی خیزرانی را برمی‌چینم:
همسرِ که تواندبود آن
که در آن زورق شناور است؟

به سبک چینی نزدیک‌تر است.

آنک نشان قدم‌های یکی مرد
بر زمین. ــ
نخستین شکوفه‌های گیلاس.

چی‌یو به دیدن شکوفه‌های گیلاس می‌رود و درمی‌یابد که کسی در آن‌جا بوده‌است و از اندازه‌ی نشان قدم‌های او به مردبودن‌اش پی‌می‌برد.

در رودِ تنها
تاریکی جاری است. ــ
شب‌تاب‌ها!

کرمکان شب‌تاب تمام آسمان و همه‌جا را پرمی‌کنند، تا آن‌جا که تاریکی فقط در رودی که در پایین جاری است دیده‌می‌شود. تاریکی جاری است، حال آن که در بالای رود همه چیز روشن و درخشنده‌است.

چمبک‌زده
می‌پاید ابرها را
وزغی.



ماه ِ درخشان ِ پاییز
چندان که دورتر رفتم دورتَرَک بود
درآسمانی ناشناخته.

در این‌جا یک احساس جدایی هست که انکارش نمی‌توان‌کرد. شاعر حس‌می‌کند که او و ماه دو چیز متفاوت‌اند، در یک آسمان متفاوت، و در یک جهان متفاوت. کوتومیچی (۱۷۹۸ـ۱۸۶۸) واکایی دارد که روی دیگر این حقیقت را بیان‌می‌کند:

در سرازیری ِ کوه
ماه
هم‌راهی‌ام کرد،
و آن‌گاه‌که دروازه راگشودم،
ماه هم داخل‌شد.

□

شبنم ِ گل ِ سرخ
چندان که فروریزد
آبی بیش نیست.

گفته‌اند که چی‌یو شعر زیر را در مرگ شوهرش نوشته‌است:

برمی‌خیزم
و درازمی‌کشم
چه وسیع است این پشه‌بند!

و نیز گفته‌اند که این دو شعر را هم در مرگ فرزند سروده:

صیاد ِ کوچک ِ سنجاقک
به دوردست‌ها می‌پندارم
امروز رفته‌باشد!

□

فرزندِ ازدست‌رفته!
کی پاره‌کرده‌است پرده‌های کاغذین را؟ —
چه سرد است!

خانه‌های ژاپنی پنجره‌های کشوییِ چوبیِ مشبکِ کاغذپوش (شوجی) دارد. فرزند شاعر یکی از این پنجره‌های کاغَذین را پاره‌کرده‌است، و چندی پس از آن نیز مُرده‌است. اکنون بادی که از پاره‌گی‌های پنجره به درون می‌وزد سردتر از باد روزهای دیگر است. این خرافات است یا ذهنیّت، یا یک واقعیّت فلسفی؟ نظردادن در این‌باره آسان نیست.

شاعران دیگر

گل‌ها در نیکوترین حالت خویش‌اند
و نمی‌دانند که من
پیر می‌شوم. (چی‌گِتسوُ)

این بیش‌تر به واکا می‌ماند تا به هایکوُ.

گل‌برگ‌های گیلاس
می‌ریزد و می‌پراکند
بر چرخابِ نهر. (چی‌گِتسوُ)

□

آیا سایه‌ی من است آن؟
و در برگ‌های فروریخته
می‌نگرم. (چی‌گِتسوُ)

□

پیکرِ من نیز
شکسته می‌نماید
بر این خلنگ‌زارِ پژمرده. (چی‌گِتسوُ)

□

اندکی گرما،
و غوکان چشم به جهان می‌گشایند
در چالْ آب‌های باران. (چی‌گِتسوُ)

طبیعت چه شوقی به زیستن دارد، و چه بی‌اعتنایی به مردن!

چنان به نظاره ایستاده‌ام که پنداری
در خاطرم اندیشه‌یی نمی‌گذرد. —
یک شام‌گاهِ پاییزی. (سوُته‌ـ جو)

شام‌گاه‌های پاییزی، بنابر طبیعت‌شان، ما را به‌اندیشه‌وامی‌دارند، هر چند ما شاید برای خود و به خاطر دیگران ترجیح‌دهیم که آرام و خشنود باشیم.

آیا راه‌های ابری را
میان‌بُری نیز هست؟ —
بَدرِ تابستانی. (سوُته‌ـ جو)

توصیفی است از کوتاهیِ شب تابستان.

پژمرده،
بنفشه‌ها
در دستمالِ کاغذین. (سونه‌ـ جو)

سونو‌ـ جو در ۱٦۸۹ شاگرد باشوْ شد. باشوْ دو هفته پیش از مرگ‌اش درباره‌ی او این هایکوُ را نوشت:

داوودیِ سپید؛
ذره‌یی غبار
به چشم‌نمی آید. (باشوْ)

□

سگ می‌لاید
به خش‌خشِ برگ‌ها.
تندبادی درگذر است. (سونو‌ـ جو)

این یک هایکوُی کامل است.

کودکی که در آغوش می‌برم
با گیسوان‌ام بازی‌می‌کند. ــ
گرما!　　　(سونو-جو)

این از بهترین هایکوُهای زنان است. تجربه‌ی یک زن است، و هایکوُ است چون احساسی است که شاعرانه درک‌شده.

مادر، کودک را که خیس عرق است. به‌دوش‌می‌کشد، بچه با موی مادر بازی‌می‌کند، گرما و مزاحمت بچه کلافه‌کننده‌اند. ولی در این گرما که به بی‌بیانی از آن گلایه شده، مستقیم یا نامستقیم، چون مهر مادر به کودک بیان‌شده، و این مهری است که به‌طور جسمی و غریزی از میان‌رفتنی نیست. مقایسه‌کنید با این دو هایکوُ، اولی از کی‌کاکوُ و دومی از شیکی:

خُنکای شام‌گاه؛
راستی را که نیک‌بخت‌ام من
که مرد به جهان آمده‌ام.　　　(کی‌کاکوُ)

□

هیچ‌کس مگر مردان؛
و زنی آن‌جا، ــ
او چه گرمش است!　　　(شیکی)

□

پیشانی می‌فشارم
بر بوریای سبز. ــ
خُنکا!　　　(سونو-جو)

دیدار و بو و احساس تاتامی (فرش حصیری) نو همه خنک‌است. این سه، تازه‌گیِ چشم و گوش و روح است.

سالِ کهنه برون‌رفت
شلنگ‌اندازان و پای‌کوبان
بی آن‌که نگاهی به پشت سر افکند.　　　(سِن‌کاکوُ)

این نادرترین نمونه‌ی انسان‌واره‌گی، یعنی دادن صفات انسانی به چیزهای غیرِ انسانی، در هایکوُ است.

مترسک
کلاهی بر سر نهاده‌است
زیارتِ معبدِ نیسه را. (شی‌یه‌کی)

□

وه
نزاریِ ران‌های پیر
کنارِ تلِ آتش! (شی‌یه‌کی)

□

گل‌های اُوُ
ریزان
به رویِ دَنگ. (سوُسوُیی)

□

راهی میان‌بُر:
برگ‌های فروریخته نهان‌می‌کنند
چالْ آب‌های باران را. (سوُسوُیی)

□

چُرتِ کوتاهی در نیم‌روز:
نمی‌گذاردم که پروانه‌یی شوم
این مگس! (یایو‌و)

اشاره است به خواب سوُشی[1].

چون عطرِ سیاه را شکستم
سپیدش یافتم. —
شکوفه‌ی آلو! (یایو‌و)

---

۱. سوُشی نام ژاپنی جوانگ زه عارف چینی است. ← ع. پاشایی، تاریخ فلسفه‌ی چین، نشر گفتار، چاپ دوّم، ص ۱۴۰.

هوا خیلی تاریک‌است، و شاخه‌های شکوفا به‌سختی دیده‌می‌شوند او شاخه‌یی را که «دیده»نمی‌شود، امّا بوی‌اش به مشام می‌رسد، می‌چیند. او با بینی‌اش می‌بیند. آن‌چه او شکسته‌است بو است، و آن را با خود می‌برد.

بر تنِ مُرده‌اش می‌گرید
و بر خویشتن‌اش،
آوازِ زنجره!   (یایو)

□

هم در زیرِ پای او
دانه‌ها را می‌رُبایند. —
چه سرسختی!   (یایو)

□

خود را خنک‌می‌کردم؛
زیرِ بستری که در آن آرمیده‌بودم
ماه درگذر بود.   (باکوُسوُیی)

او روی نیمکت بزرگی که روی رودخانه گذاشته‌بودند خوابیده‌بود.

به خزان رنگ‌کرده‌است
سراپای خود را
سنجاقک.   (باکوُسوُیی)



۱۰. لوف

بوُسون

به خانه بازمی‌گردد
پس از کُشتنِ قرقاولی.
آفتاب هنوز در اوجِ آسمان است.

کشتن پرنده‌ی باشکوهی مثل قرقاول شادیِ بزرگی است که به‌طور نامستقیم دربازگشت صیاد به خانه بیان شده‌است.

عشق به طبیعت در بوُسون نیرومندتر از باشوْ است با کیفیتی متفاوت، و این تفاوت از نظر زیبایی‌شناسی است، با آمیزه‌یی از طعم اخلاقی. اما از این شعر پیداست که هنرمند دردهای حیات حیوانی را احساس‌می‌کند:

در دلِ توفان
به‌ناگاه می‌لغزد
اسبی که بازمی‌گردد.

در شعر دیگری، بوُسون عشق آب‌گونه‌اش را به آب، عشق هواگونه‌اش را به هوا، و عشق خاکی‌اش را به خاک بیان‌می‌کند:

هوا از گرما لرزان‌است.
مردی، با احساسی گرم نسبت به خاکی
که در زنبیلِ حصیری می‌کشد.

شاید بهترین توضیح این باشد که آن مرد خود بوُسون است که خاک را برای خاک دوست دارد، و این که خاک را برای چه می‌برد خود پرسشی است،

شاید برای باغ می‌برد؛ ولی بزرگی و شگفت‌انگیزی بوُسون در دقیق و باریک‌شدن بیش از حد اوست، و این نه تنها عینی، که ذهنی نیز هست، تا آن‌جا که میان چیزها، و میان مردم و چیزها رابطه‌یی کشف و آفریده‌می‌شود، و این خود همواره شگفتی خواننده را موجب‌می‌شود:

آوازِ کوبیدنِ شالی
در دامنِ کوه. ــ
غنچه‌های یاسِ خوشه‌یی.

«یاس خوشه‌یی» ــ به ژاپنی هوُجی یا فوُجی ــ در میان ما به نام فرانسوی گلیسین معروف‌است.

رابطه‌یی پنهان میان آواز آرام و خفه‌ی دَنگ شالی‌کوبی و گل‌های ارغوانی یاس خوشه‌یی هست. هر دو به خواب‌آلوده‌گیِ بهار تعلق‌دارند. مقایسه کنید با این شعر:

گوش‌کنان به آب‌شارها
از این‌سوی و آن‌سوی،
برگ‌های نورُسته!

این‌جا یک عنصر درخشنده هست که صدا و نور را به هم می‌پیوندد. بوُسون به جز فهم رابطه‌ی چیزها، احساس عمیقی از زمان، کوتاهی یا بلندی آن، دارد. از این شعر نوعی زمان محدود احساس‌می‌شود:

در عمقِ آبِ گرم
پاهای خویشتن را می‌بینم
این صبح پاییزی.

□

چه نزدیک‌اند
بنفشه‌ها
با آن که استخوان‌ها را جمع‌می‌کند!

صبح پس از سوزاندن جسد، خویشان مُرده باید استخوان‌ها را با چوب‌های

مخصوصی که برای این کار ساخته‌شده جمع‌کنند. بنفشه‌هایی که در میان چمن سبز شکفته‌اند او را دل‌داری‌می‌دهند.

عطرِ شکوفه‌های آلو
بالاتر و بالاتر می‌رود:
هاله‌ی گِردِ ماه.

هاله‌ی ماه برای چشم همان بوی شکوفه‌های آلو است برای بینی؛ سفیدی گل‌ها و سفیدی هاله یک‌دیگر را منعکس‌می‌کنند، و در آن بوی خوش لطیف یگانه‌اند. «هاله‌ی گِرد ماه» را می‌توان «چترِ ماه» نیز گفت.

پایی ظریف
به آبِ بهاری می‌زَند
و آن راکدر می‌کند.



زیرِ ماهِ درخشانِ پاییزی،
پنج شش راهزن،
مردمی که جدا از این جهان می‌زیند.

این یک تصویر خیالی است، امّا به‌گونه‌یی نامستقیم ستایش ماه است. شاید ستایش نامستقیم‌ترِ ژاپن نیز باشد که توانسته چنین راهزنان شاعرمنشی بپرورد.

توفانِ خزانی
باز ایستاد.
شناکنان موشی از رودگذشت.



صدای پای آن‌که چشم‌به‌راهش‌بودیم
از دور به‌گوش آمد. ـــ
برگ‌های فروریزنده.



شبِ کوتاه.
بر ساحل
مشعلِ دورافکنده‌ی ماهی‌گیری.

□

روز به کُندی می‌گذرد،
قرقاولی فرودمی‌آید
برفرازِ پل.

□

تنها چرتی کوتاه و
بیداری:
روزِ بهاری به‌پایان‌رسیده‌بود!

□

شخم‌زدنِ کشت‌زار
در سایه‌ی خاک‌پشته‌یی.
هیچ پرنده‌یی نمی‌خواند.

□

صد فرسنگ یخچه‌های شبنم. —
در این زورق
ماه را از آنِ خود دارم.

عنوان این شعر چنین است: بازگشت با کیتوْ از نانی‌وا. این شعر شبی در زورقی بر رود یودوگاوا سروده‌شده‌است.

مهتابِ روشنِ پاییزی.
خرگوشان درگذرَند
بر دریاچه‌ی سو.وا.
موج‌ها به خرگوش‌های سفید می‌مانند که یکی پس از دیگری می‌گذرند
ابرها را فرومی‌بلعند
گل‌برگ‌ها را به بیرون تُف‌می‌کنند
کوه‌های یوشینو!

باد و باران را رحمی نیست، و با کوه‌ها ابرها را پنهان‌می‌کنند. کَجْباران یا باران ِ اریب پُر است از شکوفه‌های گیلاس. کوه‌های یوشینو در ژاپن به گیلاس‌بنان‌اش شهره‌است.

سه بار فریادکرد
و آن‌گاه دیگر آوازی نیامد. ــ
گوزنی در باران.



ملال ِ زمستانی. ــ
پرنده‌گان ِ کوچک می‌کَنند و می‌کاوند
در کَرْت ِ موسیر.



چندان که به باختران باد برآید
برگ‌های فروریخته گرد آید
به خاوران.

این شعر ِ ذِن است، ذِن شعر.

هیچ‌یک مرا بیتوته‌گاهی ندادند. ــ
شعله‌های لرزان ِ چراغ ِ چندین خانه
کنار ِ هم در برف.

بُوسون در سفر است، شب فرارسیده، برف می‌بارد. به چند خانه می‌رسد، می‌خواهد که شب را جایی به او بدهند، نمی‌پذیرند و او بازمی‌گردد. از این که او را نپذیرفته‌اند اندکی ناشاد است. امّا سر برمی‌گرداند و انعکاس چراغ خانه‌ها را بر برف ِ روشن‌می‌بیند. احساسی که به او دست‌می‌دهد، نه اندوه، نه خشم، نه حسد و نه بی‌اعتنایی است، و نه حتّا آزرده‌گی. بل‌که گونه‌یی آرامش و نخواستن جان‌اش را سرشارمی‌کند.

«جایی برای گذراندن ِ شب!» ــ
از میان کولاک به درون می‌آید
و شمشیرش را به زمین پرتاب‌می‌کند.

□

گردنه‌گیری

هم‌چنان‌که می‌گذشت

برآمدنِ توفان را اخطارکرد.

بسته‌گیِ میان راهزن گردنه‌گیر و طبیعت راهزن‌گونه‌ی خزان چشم‌گیر است.

چه سخت، شکستن شاخه‌ی آلویی

به زمستان

صدای مفْصلِ پیرِ آرنجِ مرا می‌دهد!

□

نیم‌شبِ زمستانی

آواز ارّه‌یی.—

تهی‌دستی!

□

«بلاهت خود را تاب آرید!»—

چنین می‌گوید خیزران،

و سنگین از برف پنجره را تاریک‌می‌کند.

□

سنجاقک‌ها

و رنگ دیوارها:

زادگاه‌ام چه عزیز است!

سنجاقک‌هایی که شتابان می‌روند و شتابان بازمی‌گردند، و پرتو خورشید مغربی بر دیوارهای‌روستا؛ چیزهای کوچکی که در تمام عمر به‌یادمی‌مانند!

هم‌چنان از سالِ گذشته

تنها تَرَک. —

شام‌گاهِ خزان.

بُوسون حس‌می‌کند پیرتر و به سرمای شام‌گاه خزانی حساس‌ترشده‌است. دوستان قدیم کم‌تر شده‌اند، و پیداکردن دوستان تازه هم دشوار است.

بارانِ سردِ زمستانی فرومی‌ریزد
بی‌هیچ صدایی بر خزه‌ها.
چیزهای گذشته را چه روشن به‌خاطرمی‌آورم!

□

باشوْ ترکِ ماگفت،
و از آن زمان
سال به‌پایان‌نرسیده‌است!

در اکتبر ۱۷۷۴ بوُسون این شعر را در معبد گیچوجی نوشت، و تا این زمان هشت سال از درگذشت باشوْ گذشته‌است.

بزرگِ راهزنان
ترانه‌یی سرداده‌است
زیرِ ماهِ امشب.

این یک نمونه از تخیّل رؤیایی بوُسون است، که او در آن ماه را می‌ستاید که حتّا بر دل مردی چون این راهزن می‌نشیند.

اوُگوُیی‌سوُ می‌خواند،
تمامیِ خانواده
به‌گِردِ میز.

□

آب، ژرف است؛
داسی تیز
نی‌ها را می‌بُرد.

□

بازویم را بالشِ سر می‌کنم؛
احساس‌می‌کنم‌که دلداده‌ی خویش‌ام
زیرِ ماهِ مِه‌آلوده.

□

شمعی را
به شعله‌ی شمعی دیگر برافروختن. ـــ
یک شام‌گاه ِ بهاری.



بهار، در آستانه‌ی بدرود
درنگ‌می‌کند
در واپسین ِ شکوفه‌های گیلاس.



زیر ِ ماه ِ مِه‌آلوده
آسمان و آب راکدرکرده‌است
آب ِ غوک.

بُوسون به شالی‌زار می‌نگرد و عکس ابرها را درآن می‌بیند. غوکی به‌ناگاه درآب می‌جنبد، و آب و آسمان ابری، «گل‌آلوده» و تیره‌می‌شوند. دیدن چنین چیزها و به‌یادآوردن آن‌ها از شادی‌های زنده‌گی است.

آن‌جا کسی می‌زیَد:
دود از تخته‌های دیوار بیرون‌می‌زند
در باران ِ بهار.



باران ِ بهار:
یکی چتر و یکی بارانی ِ حصیری
دو شادوش، نجواکنان می‌گذرند.

مقایسه کنید با این هایکوُی شیکی:
روز ِ بلند!
زورق سخن‌می‌گوید
با آبْ‌کنار.



پلی نیست،
و خورشید افول‌می‌کند.
آه، آبِ بهاری!

شاعر به رودی می‌رسد، هوا تاریک‌می‌شود؛ و پلی هم نیست که از آب بگذرد. آب بالامی‌آید، خورشید فرومی‌نشیند، و پلی نیست. «نومیدی» هست و زیباییِ «نومید» ِ آبِ بهاری.

دریای بهاری
در سراسرِ روز
برمی‌خیزد و فرومی‌افتد.

همه در این نکته که این یکی‌از بهترین هایکُوهای بُوسون‌است هم‌آهنگ‌اند.

این هایکُو احساس‌های ما را در کنار دریای بهار، و نیز طبیعت دریای بهاری را بیان‌می‌کند. امّا درباره‌ی عبارت «برمی‌خیزد و فرومی‌افتد»، شیکی می‌گوید این وصف موج‌های سبک است که بر شن ساحل فرومی‌افتند. کیوشی می‌گوید این اشاره‌است به امواج آب عمیق دوراز ساحل. هِکی‌گودوْ می‌گوید که بیان چشم‌انداز کلیِ دریای بهاری است.

به هنگامِ خاموش‌کردنِ
چراغ‌های دکه‌ی عروسک‌فروشی،
بارانِ بهار.

به این شعر روکِتسوُ، که شاگرد شیکی بود، توجّه‌کنید:

همان‌گونه که چراغ را برمی‌افروختند
در راسته‌ی عروسک‌فروشان
هوا بارانی بود.

این‌جا دو گونه تنهایی حس‌می‌شود که نامیدن و توصیف‌شان دشوار است. تنهایی روکِتسوُ انسانی، و تنهایی بُوسون، تنهایی طبیعت و بهار و شب است.

بادبادکی
همان‌جا
در آسمانِ دیروز.

بُوسون ناگاه چشم‌اش به بادبادکی در آسمان می‌افتد، به همان شکل، و در همان جای دیروزی. او حس‌می‌کند که زمان به جاودانه‌گی رسیده‌است. بُوسون این صحنه‌ی زمان و بی‌زمانی را که، به ویژه در «دیروز» تجسم‌یافته، در بسیاری از هایکُوهای دیگر خود نیز بیان‌می‌کند:

آلوی زمستانه
شکوفه‌هایش را دیروز پراکنده‌کرد
بر این سنگ.

□

این همان جاست
که دیروز
آوازِ کانکودوری را شنیدم.

□

شخم‌کردنِ کشت‌زار. ـــ
از معبدِ میانِ درختان
بانگِ ناقوسِ تشییعِ جنازه.

هر ضربه‌ی هوکا، یا کج‌بیل، و هر ضربه‌ی ناقوس معنایی عمیق و بسته‌گیِ عمیقی با یک‌دیگر دارند، گو آن‌که به ظاهر دو چیز متفاوت می‌نمایند.

شخم‌کردنِ کشت‌زار.ـ
از معبدِ فرازِ قلّه
بانگِ خروس.

برزگران تمامیِ روز را بی‌توجّه به چیزی در کشت‌زار کارکرده‌اند. اکنون غروب‌گاه است و آفتاب پشت سر آن‌ها در تپه‌های دوردست فرو ـــ می‌نشیند. ناگاه، از معبد کوچکی که در نزدیکای قُلّه‌ی مقابل آن‌ها است

بانگ خروسی به گوش می‌رسد. آواز اندوه‌بار خروس چنان است که گویی
به آن‌ها نزدیک است: انتهای آواز او به صدای روز بدرودکننده می‌ماند.

شخم‌کردن کشت‌زار. —
مردی که راه را می‌پرسید
از نظر پنهان‌شده‌است.

□

در خانه نبودم،
سراسر روز از این روی
آواز اُوگوُیی‌سوُ را نشنیدم.

□

مرد در کشت‌زار؛
سراسر روز
اُوگوُیی‌سوُها دوربودند.

□

سراسر روز دراز
آواز اُوگوُیی‌سوُ بس دوربود،
و اکنون دیگر روز به آخررسیده‌است

دراین‌جا زمان و مکان یگانه و یک چیزند. جهان گسترده‌می‌شود و به بُعد بی‌پایان می‌رسد. لحظات، همان‌گونه که می‌گذرند، دوامی جاودانه می‌یابند؛ لحظات، حتّا آن‌گاه که گذشته و رفته‌اند، گویی باز در کوه‌هایی که اُوگوُیی‌سوُ آرمیدن را به آن‌جا رفته‌اند درنگ‌دارند.

غازهای صحرایی رفته‌اند. —
شالی‌زار روبه‌روی خانه
بس دورمی‌نماید.

این هایکوُیی است بسیار دشوار، چراکه بسیار ظریف است و احساسی که در آن وصف شده بسیار لطیف است. غازهای وحشی، کشت‌زار مقابل خانه را رهاکرده و به شمال پروازکرده‌اند، و کشت‌زارانی هم که غازها در آن‌ها

می‌زیسته‌اند به‌گونه‌یی منش و ویژه‌گی‌هاشان دیگرگون شده‌است. گویی چیزی از آن‌ها رخت‌بربسته‌است، و نه تنها چنین است، بل‌که خود شاعر نیز به معنایی با غازها پروازکرده و رفته‌است.

بید ازیادبرده‌است
ریشه‌ی خود را
در علف‌های نورُسته.



به روز: «روز را تاریک‌کن!»
به شب: «شب را برافروز!» —
غوکان چنین می‌خوانند.



اردک‌های وحشی بازمی‌گردند
در شبی که در هر شالی‌زار
ماه ابرآلوده‌است.

شعری است درباره‌ی چیزهای خاص، - این شب، شکل غازها در آسمان و آوازشان، ماه و ابرهای روشن در شالی‌زارِ دامنه‌های اُوباسُوته‌یاما در شین‌سُو، — بااین‌همه این احساسی است از حرکات وسیع‌تر طبیعت، برتر از هر شادی واندوه، و فراسوی هر اندیشه و تعقلی.

به‌دل‌نداشتم که چوبْ‌دستِ بید را به‌دورافکنم،
در خاک‌اش نشاندم.—
آوازِ آب.

در آواز آب، صدای نمو و ریشه‌کردن شاخه‌ی بید نیز شنیده‌می‌شود. این شعر شکل دیگری هم دارد:

به‌دل‌نداشتم که شاخه‌ی بید را به‌دورافکنم،
در خاک‌اش نشاندم. —
هوا بارانی نبود.



در مهتاب
درختِ سپیدِ آلو
از نو یکی درختِ زمستانی‌می‌شود.

مقایسه کنید با این هایکوُی بوُسون:

برافروختن فانوس، ـــ
داوودی‌های زرد
رنگ می‌بازند.



از امشب به بعد
سپیده‌ی سحری
از درختِ آلو برخواهددمید.

این شعر معنای خاصی جز این واقعیت ساده نـدارد کـه از امـروز بـه بـعد، سپیده‌ی سحری از سوی شکوفه‌های سپید آلو خواهددمید. ولی تکیه‌ی بر شب نیروی شکوفه‌های سپید درخشان را آشکارمی‌کند؛ اما بسا هـنگام کـه تاریکی زمین را می‌پوشاند، و تـاریکی انـبوه‌تری مـردم را، و در آنـان آن توانایی نیست که بار دیگر سپیده را بازگردانند.

می‌گویند که این هایکوُ شعر مرگ بوُسون است. این شعر بیان لحظه‌یی اشراق است. او در همان آرامش زیباییِ طبیعی که در آن زیسته‌بود، مُرد. این حتّا برای باشوْ و ایسّا امکان نداشت، چه اینان در زیباییِ زنده‌گـانیِ انسـانی زیستند و مُردند؛ و این زیباییِ انسانی به‌کمال رشدش نرسیده، بل‌که هم‌چنان نمومی‌کند، و همواره از زِه‌دان روح زاییده و دیگربار زاییده‌می‌شود.

با فروافتادن هر گل‌برگ،
شاخه‌های آلو
پیرتر می‌شوند.

وقتی که شکوفه‌ها دمیده‌اند، درخت آلو جلوه‌یی جوان بـه‌خودمی‌گیرد کـه پیری‌اش را می‌پوشاند، ولی هر گل‌برگ‌ی که از آن فرومی‌افتد شـاخه‌یی

سیاه آشکارتر می‌شود، و سالیانی که بر درخت گذشته‌است نمودار می‌شود. در هر لحظه‌یی، همان‌گونه که هر گل‌برگ‌ی به زمین می‌افتد، زمانی پهناور و ناگزیر می‌گذرد، هر لحظه قرنی می‌نماید.

سگ پارس می‌کند
بر دستفروشِ دوره‌گرد.
درختانِ هلو غرق شکوفه‌اند.

این تصویر یک روستای کوچک است در بهار. در سای‌کون‌تان[1] می‌خوانیم:

لاییدنِ سگی در روستای شکوفه‌های هلو؛
خواندنِ خروسی در میانِ درختانِ توت.

سخن دیگری در همین کتاب هست که به گونه‌یی دیگر اشاره‌است به احساسی که بُوسون در سرودن این شعر داشت:

«لاییدنِ سگان و بانگ خروسان در پرچین‌های خیزرانی مرا به عالمی در میان ابرها می‌بَرَد.»

شکوفه‌های گیلاس فروریخته‌است؛
معبد، اکنون
یک‌سره از آنِ شاخه‌ها است.

معنایی بسیار باریک و تقریباً توضیح‌ناپذیر دراین‌جا هست. چنین نیست که شکوفه‌های گیلاس و شاخه‌ها به هیأت انسان درآمده و از دارنده‌گیِ معبد سخن‌بگویند. میان معبد و آن‌ها رابطه‌یی عمیق‌تر و لمس‌ناپذیرتر هست.

---

۱. *Saikontan* از هانگ مینگ پینگ (۱۵۷۵-۱۶۱۹)، به ژاپنی کوجی‌یه *Kojisei* این کتاب از ۳۵۹ شعر و نثر کوتاه ساخته‌شده‌است که کوتاه‌ترین آن‌ها چهارده واژه، و بلندترین آن هفتاد و چهار واژه دارد.

شبِ کوتاه. ــ
در دامنه‌ی یک روستا
دکّه‌ی خُردی باز است.

بُوسون پیش از سپیده‌دم از کاروان‌سرا بیرون‌می‌آید و در مهتاب به راه می‌افتد. او تنها می‌رود امّا تنها نیست. چندی نمی‌گذرد که در مشرق هوا روشن و سایه‌ها ناتوان‌ترمی‌شود؛ خروسی از دره‌ی پایین پای او می‌خواند. در دوردست، کلبه‌ی کوچکی هست. زنِ خانه کوزه‌های کوچک، بافه‌های خرمالوی خشک، توتون، بادبادک، و بسته‌های کاغذ را بیرون‌آورده‌است. به آبْ‌چکان خانه چند صندل حصیری آویزان‌است. اکنون دارد آتش روشن‌می‌کند، دود به‌کندی می‌پیچد و به آسمان می‌رود. سگی می‌لاید. روز آغازشده‌است. این تصویری است در بیرون از جان شاعر، با این همه نمودگار کُلّ انسانیّت است با انگیزه‌ی غریزی‌اش به زیستن، به سازگارکردن خود با تغییر پی‌درپی طبیعت، با درازی و کوتاهی روزها و شب‌ها.

صدای روستاییان
که کشت‌زارها را آبیاری می‌کنند. ــ
مهتابِ تابستانی.

روستاییان در مهتاب درخشان زمین‌ها را آبیاری‌می‌کنند، می‌گردند و گفت‌وگو می‌کنند. شاعر ماه را می‌بیند و صدای آنان را می‌شنود؛ او نه خود روستاییان را می‌بیند، نه آب سیماب‌گونه را که در اعماق کبود می‌ریزد.

بر خَلنگ‌زارِ خالیِ پهناور می‌گذرم.
برجِ ابرها
به من نزدیک‌می‌شود.



جرقه‌های سنگ‌تراش
جریان‌می‌یابد
در زلالیِ آب.

مقایسه کنید با دو هایکوُی دیگر بوُسون در همین زمینه:

آب ِ زلال،

سنگ‌تراش

قلم‌اش را در آن سردمی‌کند.



انگشت ِ خونین ِ

سنگ‌تراش،

وگل‌های آزاله.

در شعر نخست، از آفتاب سوزان و ضربه‌های پیاپی ِ چکش، قلم سنگ‌تراش بسیار داغ‌می‌شود. سنگ‌تراش آن را در آب فرومی‌برد، در آبی زلال و تندگذر. آب، بی‌هیچ اندیشه و قصدی گرما را از قلم می‌زداید. قلم هم آن گرما را آزادنه، و بی‌هیچ افسوس، ازدست‌می‌دهد. آب پیرامون دست سنگ‌تراش می‌چرخد، و خورشید یکسان به همه چیز می‌تابد.[1]

در شعر دوّم، دست خون‌آلود سنگ‌تراش و آزاله‌های شکوفایی که آن‌جا روییده کنارهم قرارمی‌گیرند، و یک طرح رنگی پدیدمی‌آورند که به جهان دیگر تعلق دارد، و با این‌همه عنصر اصلی این جهان است.

جو ِ دو سر ِ برابر ِ پنجره را دروکنید،

بگذارید نظاره کنم

کوه‌های دوردست را!



زاهدان، انسان‌اند؛

کانکودوری

پرنده‌یی است!

کانکودوری، یا کوکوی هیمالیایی، در اعماق جنگل‌ها زندگی‌می‌کند، و از زمان‌های دور شکل‌اش ناشناخته‌بوده‌است. آوازی چون آواز کبوتران دارد، ولی بلندتر، که از دوردست شنیده‌می‌شود. می‌گویند قاصد باران وهوای

---

۱. ← ذن چیست؟ ص ۴۴.

خوش است، هیزم‌شکنان به آوازش گوش می‌دهند تا ببینند که باید به جنگل بروند یا از آن بیرون آیند. بُوسون درباره‌ی این پرنده شعرهای بسیار دارد:

کانکودوری:
با چه زندگی می‌کند
نمی‌دانم.



صدای خراشیدنِ
ته‌دیگ ِبرنج، —
کانکودوری.



آن کدوی قلیانی را که دورافکندم
آواز می‌خواند؟
آوازِ کانکودوری.



در چاهِ کهنه
ماهی‌یی به سوی پشه‌یی می‌جهد:
صدای آب تاریک است.

صدای آب سرد و تاریک، و حیات ماهی تاریک و ناشناخته است.

بارانی زد
چنان سنگین
که مورچه‌گان را هم بشُست و ببُرد.

بیان دلسوزی و دل‌نموده‌گی به مورچه‌گان نیست، توصیف باران است.

پرنده‌گان اندک بودند
و آب‌ها دور. —
صدای زنجره.

صدای زنجره خشکیِ خاصّی دارد که در این‌جا شنیده‌می‌شود. در این مکان گاهی به ندرت صدای پرنده‌یی، یا زمزمه‌ی جویباری شنیده می‌شود. در این

چشم‌انداز سخت و مرتاضانه، بیش‌تر حیات شاعرانه هست تا جنگل‌های مناطق گرم‌سیری. یک زنجره، و نبودن پرنده، دور بودن جویبار و آب، بیش از حضور چیزهای بزرگ و باشکوه حس می‌شود. در این‌جا که به ندرت آواز پرنده‌یی یا صدای رودی به گوش می‌رسد و صدای آب‌ها خاموش‌است، زنجره جیرجیر می‌کند. درختان و صخره‌ها با او هم‌نوا هستند و جهان سرشار از شور اوست.

مینومُوشی
می‌گوید «چی چی»، —
امّا حلزون؟

مینومُوشی یا حشره‌ی جامه‌حصیری گونه‌یی پیله گِرد خود می‌تند و به شاخه‌ها و برگ‌های خشک می‌چسبد. ژاپنی‌ها بر این باورند که این حشره می‌گوید «چی چی». و چی چی در زبان ژاپنی به معنای پدر است، و این یادآور مهر به والدان است. امّا حلزون را آوازی نیست، خاموش است، و با این‌همه خاموشی او پُرمعنا است.

قزل‌آلا را دادم
امّا به درون نرفتم، بل راه‌خودگرفتم. —
دروازه‌ی نیم‌شب.

دوستی دیرگاه، آخرشب، به خانه‌ی دوست دیگری می‌رود، در می‌زند، ماهی را می‌دهد، صاحب‌خانه از او دعوت‌می‌کند، ولی او به علت دیرگاه‌بودن پوزش‌می‌خواهد و خداحافظی می‌کند و می‌رود، —این‌ها همه ما را به صحنه‌ی آخری می‌کشانند، یعنی، دروازه‌یی که در شبِ خاموش، خاموش ایستاده‌است. آن چه به نظر، نقل سخنی کوتاه می‌آید بَدَل به تصویری سیاه و سفید می‌شود، دروازه‌یی تنها آن‌جا ایستاده‌است.

گلی بود یا دانه‌ی توتی
که در آب افتاد
در بیشه‌ی تابستانی؟

شاعر کنار آب‌گیری در جنگل نشسته‌است که مختصر صدایی می‌شنود؛

چیزی از شاخه در آب افتاده. آیا گل کوچکی‌بود یا دانه‌یی که اکنون در تهِ آب پنهان شده‌است؟ این را نه کسی می‌داند، و نه هرگز خواهددانست. این همان اندازه مرموز و همان مایه ناشناخته‌است که خود حیات، این حیات است. واقعیت، و بی‌معنایی نهاییِ واقعیّت است. این‌ها دو چیزند که حیات یا زنده‌گی را می‌سازند. صدای اندک، موج‌های آب که گسترده‌تر و ناتوان‌می‌شوند، درختان کنار آب‌گیر، گویی در سکوتی جاودانه ایستاده‌اند، و شاعر نیز در آرامش خویش. میان این‌ها نه پیوند هست و نه جدایی.

قُله‌ی آساما. ــ
از دلِ دود
برگ‌های نورُسته آشکارمی‌شود.

قُله‌ی آساما کاملاً بی‌درخت است، ولی دود بر یک سوی کوه درنگ‌می‌کند. ازمیان توده‌ی سنگین و موّاج دود، برگ‌های نورسته پیدا می‌شوند و در آفتاب می‌درخشند. شاعر دود و برگ‌ها را در تجلّیِ چیزهای بسیار می‌بیند.

در دلِ شب بادبان برمی‌افرازم؛
و با سپیده، بر بادبان
برگ‌های نورُسته!

مهم‌ترین قسمت کشتی بادبان سفید آن است؛ شاعر شب را در کشتی گذرانده‌است و اکنون کشتی به ساحل نزدیک‌شده و او از خواب برخاسته‌است. نخستین چیزی که چشم‌گیر است همان بادبان سفید است. آن‌گاه سر بلندمی‌کند و به خشکی می‌نگرد، وانبوهی برگ‌های سبز را می‌بیند که آفتاب تازه به آن دمیده‌است.

نوبرگ‌ها برمی‌دمند،
آب، سپیداست،
جو زردمی‌شود.

این شعر را به چند شکل تفسیرکرده‌اند. حظ برخورداری از سه رنگ سبز و سپید و زرد است. حذف کلمه‌ی «سبز» هم از شگردهای بُوسون است. لذت

از رنگ شاید پاک‌ترین لذات انسانی باشد، حتّا شاید پاک‌تر از موسیقی، چرا که هیچ عاطفه‌ی انسانی در آن نیست. بُوسون در شعر دیگری کاری همانند شعر بالا کرده‌است:

رُزِ کوهی
آن‌گاه گل‌های اُوْ
و سپس رُزهای صحرایی.

پشت‌همیِ رنگ‌های زرد و سپید و سرخ.

تنها قلّه‌ی فوُجی
مدفون‌ناشده باقی‌می‌ماند
زیرِ نوبرگ‌ها.

قله‌ی برف‌پوش فوُجی ازمیان برگ‌های سبز سر بیرون‌آورده. میان آرامش کوه، و سرشاری و بی‌تابی برگ‌ها تضادی هست، ولی برگ‌های نورسته، نه قله‌ی فوجی، در دل شاعر می‌نشیند و سینه‌اش را از شادی مالامال‌می‌کند.

باقی‌مانده در شاخه‌ها
در روشناییِ پنجره
برگ‌های نورُسته.

سراسر روز جان شاعر سرشار از اندیشه‌های سبز شاداب بود. همان‌گونه که تاریکی همه‌جا را فرامی‌گیرد، برگ‌ها در سایه‌ها ناپدیدمی‌شوند. تنها روی برگ‌هایی که در مقابل پنجره‌ی اتاق، که چراغی در آن افروخته‌اند، درخشش آرام و کوتاهی چون روشنی روز افتاده‌است.

آرام و آسوده خیال
در فواصلِ فرارسیدنِ مهمانان
شقایق‌های پُرپَر.

شقایق‌های پُرپَر، به ژاپنی شاکُویاکوُ، گویی این‌جا به‌طورمنفی وصف‌شده‌اند. اما، بااین‌همه، از یک جنبه‌ی خاصّ ِپویا دیده‌شده‌اند.

سالخورده مرد
داسی شگفت‌انگیز دارد
درویدن ِجو را.

داس شگفت‌انگیز گویی چشم به راه دست استادی است که نیروی پنهان او را آشکارکند. پیرمرد گویی با این داس شگفت‌انگیز به طریقی رابطه‌یی رازگونه دارد، و هم‌چنان‌که با داس‌اش به کشت‌زار می‌رود مردم با احساس خاصی به آن داس که او با این‌همه دقت با خود می‌برد نگاه‌می‌کنند.

آغاز ِخزان. ــ
چیست که فال‌گیر
چنین شگفت‌زده در آن می‌نگرد؟

برای فال‌گیر، یا کف‌بین، و نیز برای شاعر، فصول و به ویژه آغاز و انجام آن‌ها بیش از همه بامعنا است. بوُسون همان‌طور که در این نخستین روز خزان در راه می‌رود، فال‌گیری را می‌بیند با مشتری‌یی که نگاهی پُرهراس دارد. فال‌گیر سر را به سویی گرفته چیزی می‌گوید. بوُسون این را به این شیوه‌ی تقریباً اغراق‌آمیز بیان‌کرده‌است. انسان و سرنوشت و شروع فصول در این شعر به روشنی و با هم‌آهنگی بیان‌شده‌است.

چندان‌که پای از دروازه بیرون نهم
من نیز مسافری به‌شمارمی‌آیم
در شام‌گاه ِخزانی.

این شعر بیش‌تر یادآور باشوْ است تا بوُسون ِتماشاگر و نقاش.

یکی آمد
به دیدار ِکسی،
یک شام‌گاه ِخزان.

چیزی ساده‌تر، و عمیق‌تر، از ساده‌گی شگفت‌انگیزِ این شعر هست؟

یک شام‌گاهِ خزان:

شادی‌یی هست نیز

در تنهایی.



قرقاولِ مسی‌رنگ بر شاخه

این پا و آن پا می‌شود.

شب دراز است.



مِهِ بامدادی

نقش‌شده در تصویری:

رؤیای مردمی که می‌گذرند.

بر گسترده‌ی پهناور مِهِ درخشان بامدادی طرح‌های مبهم و رؤیایی مردمی که درگذرند کشیده‌شده. بُوسون شوقی نقاش‌وار به مِه دارد.

نسیمِ خزانی می‌وزد.

در میخانه، هیزم‌شکنان و ماهی‌گیران

به آواز شعری می‌خوانند.

شعری است به سبک چینی. پرتوهای سرخ‌رنگ خورشیدِ رودرغروب را بر کشت‌زارهایی می‌بینیم که محصول‌شان آماده‌ی برداشت‌است. در راه طولانی سپید، گردبادِ غبار است و در میخانه، آوازهای یک شعر قدیمی. این فرهنگ روستایی، خوشیِ انسانی، و پیرامون آن همه‌گونه هواهای سرد و گرم خزان، و طبیعت، شاد از تماس درنیافتنی غم.

تشتی بود

بی‌ته،

که در تندبادِ خزانی می‌غلتید.

 بسته‌گی خاصّی میان توفان خزانی و تشت بی‌ته هست. یک تشت یا یک

سطل بی‌ته خود چیزی بامعنااست، با معناتر از تشت یا سطل ته‌دار. در واقع این یک رمزِ ذن است، رمز اشراق. امّا تشت آن‌جا افتاده و بی‌حرفیِ آن به شکل دردآوری آشکار است، باد توفانی برآن می‌وزد، و تشت صفت خشن و بی‌اعتنای توفان را آشکارمی‌کند. آیا یادآور این شعر ذِن‌درین‌کُوشوو نیست:

درخت، زورِ تنِ باد را آشکارمی‌کند،
و موج، طبیعتِ معنویِ ماه را.

و یا یادآور این اصل مکتب دائو:

آرام‌نشستن و کاری‌نکردن،
بهار فرامی‌رسد، و علف‌ها به‌خود می‌رویند.

انتهای کمان‌های جنگاوران
هم‌چنان‌که می‌گذرند
بر شبنم‌ها می‌کشد.

سپیده‌دم است و آفتاب هنوز نزده. چند ساموراییان می‌گذرند و دنباله‌ی کمان‌های بلندشان بر علف‌ها کشیده‌می‌شود و شبنم‌ها را پراکنده‌می‌کند.

این دریافت چیزی بنیادی است در چیزی جزیی، ادراک معنا و ارزش در چیزی بی‌معنا و بی‌ارزش. در شعر دیگر بُوسون نیز همین تخیّل شاعرانه، بسیار لطیف‌تر، بیان‌شده‌است:

در شکارگاه
ترکش‌ها از شبنم
سنگین‌است.

بامداد خزان است. و تنی چند کمان بر دوش می‌برند و ترکش بر پشت، و تیرهایی که در هر پرشان مرگ در کمین نشسته‌است. شکارگران از جنگل می‌گذرند، و خورشید هنوز درنیامده، از این رو شبنم ترکش‌ها را خیس‌می‌کند، و این اندک اندک ترکش را سنگین و سنگین‌تر می‌کند.

احساس سنگینی چیزی که لمس و دیده‌نشده، وجودندارد، ــ این نیرویی بزرگ‌تر از سنجیدنِ وزن ماه، یا پیشگوییِ نابودی جهان است.

کوره راهی درخلنگ‌زارِ خزانی:

یکی راه می‌سپرد

در قفای من.



در هر روستا

خواب سنگین‌تر می‌شود. ــ

فروریختنِ آب.

شالی رسیده‌است و شالی‌کاران آب زائد را از شالی‌زارها بیرون فرستاده‌اند و اکنون احساس آسوده‌گی می‌کنند. «سنگین‌ترمی‌شود» دو اندیشه را بیان می‌کند: اندیشه‌ی خواب راحت‌تر، واندیشه‌ی گذشتن زمان. نیم‌شب است، و بوُسون به صدای شُرشُر آب گوش‌می‌کند، و این صدا در جان اثری لالایی‌وار دارد، و همین خودگویی خواب شالی‌کاران راآسوده‌تر می‌کند.

از کوره‌راهی تنگ می‌گذرم،

گوش‌کنان

به کوتینای دوردست.

از بُعد مسافت، یعنی از فاصله‌ی میان دو چیز، ما پی به بی‌انتهایی می‌بریم. متناهی و نامتناهی از هر دوسو به‌هم بسته‌اند. بدون کل، جزء وجودندارد و بدون جزء، کل معنا ندارد. نمی‌دانیم چرا مسافت‌ها و فاصله‌های بزرگِ مکانی ادراکِ بی‌انتهایی را در جان ما برمی‌انگیزد. بوُسون که نقاش هم بود حس‌می‌کند تُهیای پرده‌ی او بیش از پُرای آن معنادارد. فضای میان صدای کوتینای گازران و شنونده، که تنها در صدای روشن کوبه‌ی چوبی قابل‌درک است، بیان‌کننده‌ی آن نامتناهی است که به گونه‌یی دیگر هستی ندارد.

کوتینا را

به خاطرِ من بکوب، در تنهاییم.

و اکنون دست‌بازدار!

دیری از شام‌گاه گذشته‌است. صدای کوتینا احساس شاعر را درباره‌ی ارزش حیات و معنای آن افزایش‌می‌دهد، تا آن‌جا که به طور مبهمی حس‌می‌کند، دل‌اش می‌خواهد آن صدا متوقف‌شود. در زنده‌گی، در تجربه، در شعر، برای تحمل انسان، هم در زمان و هم در شدت آن، حدّ معینی وجوددارد و طبیعت مرگ‌پذیر ما نمی‌گذارد که از این حد پا فراتر بگذاریم.

شالی را دروکرده‌اند؛
مترسک،
سخت دیگرگونه می‌نماید.

تا شالی در زمین ایستاده‌بود، مترسک به انسان می‌مانست، ولی اکنون که شالی را برداشته‌اند، مترسک فقط به مترسک می‌ماند، چهل تیکه‌یی از ژنده پاره‌های گوناگون.

آب فروتر می‌نشیند:
چه دراز و نزار است
پاهای مترسک!

وقتی آب شالی‌زار کم‌می‌شود چوبی که مترسک را نگه‌می‌دارد نمایان می‌شود. آن‌چه در این‌جا چشم‌گیر است تضادی است میان معمولی بودن این واقعیت و شدت علاقه وعمق معنای تأثری که از این واقعیت به‌وجودمی‌آید.

کلاه‌اش از سر درافتاده‌است،
مترسک،
آشفته‌خاطر می‌نماید.



بادِ خزانی
مترسک را حرکتی‌داد و
گذشت.

معنای خزان را در ثابت‌بودن و حرکت مترسک، و ازمیان‌رفتن نیروی حیات، و نیز تغییر و زوال چیزهای پیرامون آن می‌توان‌حس‌کرد.

پرتو اُریبِ آفتاب:
سایه‌ی تپه‌یی وگوزنی بر آن
از دروازه‌ی معبد به‌درون‌می‌آید.

تصویری است به سبک ژاپنی، ولی خطوط آن ایستا نیست، حرکتی نهفته دارد. یکی از نمونه‌های بسیار خوب عینیّت پویای بوُسون است.

در اعماقِ دوردستِ جنگل،
دارکوب و
آوازِ تبر.

صدای دریای دوردست، آواز باد در شاخه‌های انبوهِ درختان کاج، و پیچیدن صدای ضربه‌ی تبر در دل جنگل، همه برای گوش انسان چیزهایی بسیار بزرگ‌اند. بوُسون می‌ایستد و به صدای تیک تیک نزدیک دارکوب گوش‌می‌دهد. این طبیعت است و انسان در کارِ ساختن و ویران‌کردن، در کار مرگ و زنده‌گی، این‌جا و آن‌جا و همه‌جا، بی‌هیچ توقفی.

سنجاقک‌ها
بر نیزه‌های پَرچین
در پرتوهای اُریبِ آفتاب.



تنها یکی
گل نیلوفر:
رنگِ آب‌گیرِ عمیق.

در این شعر سه نکته هست. شادیِ رنگِ سیرِ گُل، معنای نامتناهی آن، که با کوچکی و طبیعت زودگذر آن در تقابل است. و نیز احساس ناب بوُسون که در بسیاری از هایکوُهای‌اش نشان‌داده‌شده است. به این نمونه‌ها توجّه‌کنید:

آزاله‌های شکوفان،
در این روستای دورافتاده
برنج سفید است.



داوودی‌های زرد
رنگ‌می‌بازند
در نورِ فانوسِ دستی.



در برابرِ داوودی‌های سپید
قیچی درنگ‌می‌کند
لحظه‌یی.



دیدارِ رهروی
بر پل. —
ماهِ زمستانی.

رهرو سیاه‌جامه در مهتاب درخشان، صدای گِتا (کتله‌ی ژاپنی) در سکوت و بر جاده‌ی یخ‌زده، ــ این‌ها همه اثری تحریک‌کننده در یک‌دیگر دارند. این واقعیت که مرد، رهرو بودایی است اثری عمیق در معنای شعر دارد، آن هم به‌طریقی بیان‌ناپذیر. اسرارآمیزی سیمای او، و این احساس که نیمی از او به جهانی متفاوت از جهان ما تعلق‌دارد، به او هیأتی روح‌وار می‌دهد که خصوصاً به ماه شب زمستانی تعلق‌دارد.

پیرمردِ معبد
هیمه می‌شکند
در مهتابِ زمستانی.

معبد در تاریکی است، ماه سرد زمستانی از بالای بام بر هیزم‌شکنی که کارش به‌درازا کشیده می‌تابد. تبر که بالا و پایین می‌رود در مهتاب می‌درخشد. صدای شکستن چوب در شب ِخاموش به‌روشنی به‌گوش می‌رسد.

مهتاب ِزمستانی،
معبدی بی‌دروازه. ــ
چه بلند است آسمان!

هر معبدی دروازه‌ی بزرگی دارد که مدخل آن به‌شمار می‌آید. به دلیلی این معبد خاص دروازه ندارد، و آن‌گاه که شاعر از ساختمان معبد خارج می‌شود و منظر خود را کاملا بی‌مانع و حجاب می‌بیند، آسمان به‌طور نامنتظری پهناور و بلند است، با ماه کوچکی که در ابرها می‌غلتد.

برکه‌ی کهن،
لنگه‌ی صندل ِحصیری در ته ِآب. ــ
تگرگ می‌بارد.

برکه‌ی کهن بُوسون اندیشه‌ی ما را به برکه‌ی کهن، آه! باشوْ می‌برد. شاید ساده‌ترین چیزی که بتوان گفت این است که شعر باشوْ بهار را با نیرو و امکان‌اش نشان می‌دهد، و شعر بُوسون زمستان را و مرگ همه چیز را.

کودکی در دل ِشب می‌گریست؛
ما از آن کلبه نیز گذشتیم
طبل‌زنان.

گروه کوچکی از مؤمنان از خانه‌یی به خانه‌ی دیگر می‌روند و با نظمی یکنواخت و تهدیدکننده بر طبل‌ها و کدوهای قلیانی خود می‌کوبند. از کلبه‌یی حقیر، صدای گریه‌ی کودکی شنیده‌می‌شود. تپش طبل‌ها، همان‌گونه که مردان در سرما و تاریکی می‌گذرند، با گریه‌ی اندوه‌بار کودک می‌آمیزد.
این شعر نوعی تسلیم غم‌انگیز در خود دارد. برخی در هراس کودکانه‌ی

خود می‌گریند، و برخی با نیروی تمام بر طبل‌ها می‌کوبند. باید چنین باشد، و ما باید آن را تحمل‌کنیم.

بُوسون شعر دیگری دارد که اندکی به این می‌ماند، اما دیگرگونه است.

خواباندنِ کودک،
و بیرون‌رفتنْ طبل‌زنی را، –
تاریکی!

کیوروکوُ ــ درگذشته به سال ۱۵۱۷، که سال تولد بوُسون است ــ شعری دارد که از نظر انگیزه متضاد شعر بوُسون است:

می‌گذریم
خانه‌یی با جشنِ عروسی، ــ
طبل‌زنان. (کیوروکوُ)



شُستنِ دیگ،
چین و شکنجِ آب:
کاکاییِ تنها.

آغاز بامداد است. زنی می‌آید کنار مختصر آب زلالی که بی‌صدا به دریا می‌ریزد، می‌آید و شروع‌می‌کند به شستن دیگ. بر سطح صاف آب دایره‌هایی پیدامی‌شود که همواره گسترده‌ترمی‌شود.

مرغی که برآب نشسته (کاکایی) از آن موج‌های کوچک به آرامی تکان‌می‌خورد. در شعر زیر هم همان رابطه‌ی زنانه‌ی لطیف هست:

مرغانِ آبی؛
زنی در زورق
سبزیِ تازه می‌شوید.

بوُسون به مرغان نگاه‌می‌کند؛ سپس منظره‌ی زنی که از زورقی خم شده سبزی می‌شوید توجّه او را به‌خودمی‌کشد. میان پرنده‌ها و زنی که گویی

تنهاست، و نیز آب، که عنصری مادینه است، یک رابطه‌ی تصویری هست.

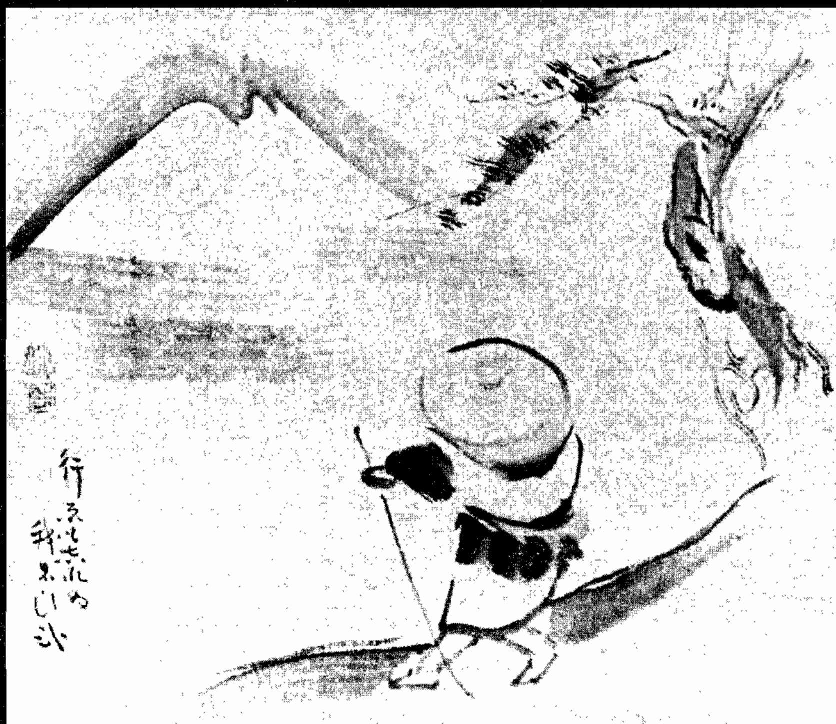
شبِ کوتاه:
جارویی دورافکنده
بر ساحل.



رود و برکه
یکی شده‌اند
در بارانِ بهاری.

در این‌جا حضور آب عرضه‌شده‌است که سرشارکننده‌ی همه است و بر همه تواناست؛ آن چیزها، دریاچه و رود و باران، که گویی چیزهایی متفاوت و دیگرگونه بودند، از یک ذات‌اند.

درباره‌ی سنگی
شعری می‌نویسم و می‌گذرم. –
علف‌زارِ خشکیده.



۱۱. سای گیوْ ِشاعر (۱۱۱۸–۱۱۹۰)

تای‌گی

نخستین روزِ سال:

جدا از دیگران

با بوریای کهنه‌ی خویش چه آسوده‌ام!



شکوفه‌های گیلاس، در دلِ شب،

بر دروازه‌ی

معبدِ دور از راه.



یک شبِ پاییزی. —

چیزها ازخودمی‌پرسم و خود بدان همه پاسخ‌می‌گویم

ناتوان و افسرده‌دل.



خانه‌تکانیِ تابستانی:

باد، در میانِ کاجستان،

شمشیرِ برهنه را خُنک‌می‌کند.

کسی شمشیر را از غلاف بیرون‌می‌کشد، و در این لحظه گویی‌باد آن را خنک‌می‌کند؛ واقعاً، هر دو شخص را «خنک‌می‌کنند».

نخست آن‌همه را پیراستم

و آن‌گاه به نوشتنِ پاسخ نشستم

کنارِ نیلوفرها.



کُشتنِ قرقاولی، آن روز؛
احساسِ ملالی، امروز:
یک شام‌گاهِ بهاری.

شادی شکار قرقاولِ آن روز، امروز بَدَل به احساس ملال‌شده‌است. شاید از نظر روان‌شناسی این نوعی واکنش باشد، یا شاید از نظر اخلاق بودایی گونه‌یی احساس گناه، ولی از دید هایکوُ تمامیِ این پیش‌آمد نوعی صفت «شام‌گاهِ بهاری» است.

زورق، بر رودِ یودو،
زیرِ آتشدان
آوازِ آب.

شب ادامه‌می‌یابد، مسافران زورق خاموش‌شده‌اند، سرما فزونی می‌یابد، و شاعر که روی آتش‌دان (کوتاتسوُ) چمبک‌زده صدای آب زیر زروق را می‌شنود. (این زورق میان فوُشیمی و ئوساکا روی یودوکاوا سفرمی‌کند.)

ایوان
خیس است و متروک:
بارانِ پاییزی.

وابی‌شی، فقر است توأم با نوعی اندوه و تسلیم و رضا.

از دلِ کاجستانِ زمستانی
رؤیت معبدی، شباهنگام
در پرتوِ خرمنِ آتشی.

تمام روز معبد به‌سختی دیده‌می‌شد؛ شاید تنها بام آن در میان درختان کاج به‌چشم‌می‌خورد. اکنون خادم معبد برگ‌ها و شاخه‌های خشک را آتش‌زده‌است، و شب آن‌چه را که روز پنهان‌کرده‌بود نمایان‌کرده‌است.

بادبادک‌ها سفیدند
در مهِ شام‌گاهی
فراسوی آرامش.

فراسوی آرامش یعنی که معنای بادبادک‌های سفیدِ شناورِ در آسمان شام‌گاهی درمیان ابرهای تاریک‌شونده عمیق‌تر از آرامش محض و سکوت است. چیزی است که از سرشت بی‌پایانی و جاویدی بهره می‌برد. تنها یکی بادبادک کاغذی است در آسمان روزی که گذشته و به پایان‌رسیده‌است، ولی معنای فلوت‌های سمفونی‌های موتسارت را دارد، و بوی گل‌هایی را که در کودکی چیده‌ایم.

شقایقِ پُرپَر
پس اندک خمیده‌است
در گذشتِ روزگاران.

شقایق پُرپَر یا شاکوُیاکوُ گلی است درشت، پُراز رنگ و غنا، و با تداعی‌های تاریخی و ادبی شگفت همراه‌است. امّا حقیقت این‌است که این گل برای ساقه‌اش بزرگ است. از این‌رو، پس از چند روز گل بزرگ که در گلدان نهاده‌شده اندکی سرخم‌می‌کند. ما در این خمیده‌گی معنای زمان و همبسته‌گیِ چیزها را می‌بینیم.

در منزل‌گاهی میانِ راه:
خوشه‌های پژمرده‌ی یاس
رهاشده در گلدانی.

این هایکوُ احساسی از یک میهمان‌سرای بیرون شهر را به ما می‌دهد که مردم‌اش چندان ذوق و حساسیت هنری ندارند، و گل‌آرایی‌شان تظاهر به زیباپسندی است، چون هیچ‌کدام‌شان توجهی به آن ندارند.

سپیده‌دمان
بانویی به خانه بازمی‌گردد.
مرغانِ باران فریادمی‌کشند.
پرنده‌گان، وجه اشتراکی با زنان دارند.

به قفا می‌نگرم:
آنان‌که در کارِ برافروختنِ فانوس‌های حصارند
در مِهِ شام‌گاهی.

حصار در مرز میان دو ایالت بود که گذرنامه‌ی مسافران را آن‌جا نگاه می‌کردند. این بازرسیِ گذرنامه معمولاً کار دقیقی‌بود، و مسافران اغلب می‌بایست تمام روز را آن‌جا بمانند. تای‌گی تمام روز را آن‌جا نشست، و سرانجام به او اجازه‌دادند که از حصار بگذرد و به شهر داخل‌شود. همان‌گونه که با احساس آسوده‌گی، و شتابان، از آن‌جا می‌گذرد به قفا می‌نگرد و از میان مه شام‌گاهی لکه‌های زرد نور را در تاریکی می‌بیند. نگهبانان دارند فانوس‌های دروازه‌ی بزرگ را که هنگام بستن‌اش شده، روشن‌می‌کنند.
او از حصار گذشته‌است، ولی حصار هم‌چنان آن‌جاست، چشم‌به‌راه او.

از عبورِ زورق
بر ساحل می‌کوبند
موجْ آب‌های بهاری.

آخرین قسمت شعر به آن حیات شاعرانه می‌بخشد. هنگامی که زورق گذشته‌است، امواج بر ساحل می‌کوبند. در حرکت و صدای این چشم‌اندازِ ناگهانی جانی دمیده‌می‌شود، و این طبیعت بهار را بیان‌می‌کند. زورق‌ها در هر فصلی می‌گذرند، و همان امواج در همان آب برمی‌خیزند، ولی در بهار است که امواج معنایی می‌یابند که برای آن به هستی آمده‌اند.

چرتی کوتاه به نیم‌روز:
دست، از جنباندنِ بادزن
بازمی‌ماند.

بادزن، آرام بالا و پایین‌می‌رود، زمانی متوقف‌می‌شود و باز شروع‌می‌کند و سرانجام از حرکت بازمی‌ماند. در این توقف یک احساس عمیق ناگزیری و غاییّت ِچیزی هست که پایان‌یافته و هرگز نمی‌تواند بار دیگر آغازکند.

نگهبانان ِحصار،
حتّا صدای مگس‌کشتن‌شان
دقیق است و نیرومند.

در این شعر طنزی دردناک هست. آنان که چشم‌به‌راه‌اند تا از حصار شهر بگذرند نشسته‌اند و گرما و فشار روز را تحمل‌می‌کنند: نگهبانان کاملاً بی‌اعتنا به احساس‌های آنان مگس می‌کشند؛ و صدای مگش‌کش آن‌ها با خوی حرفه‌یی‌شان خوب جوردرمی‌آید، و برای مسافران و زائران صدای شومی است، و آنان با هر ضربه‌ی مگس‌کش نگهبان‌ها ازجا می‌پرند.

شبتابی درخشید،
کم و بیش گفتم: «هی، نگاه‌اش‌کن!»
امّا با خود تنهابودم.



با نگهبان ِپل سخن‌می‌گفتم،
خداحافظی را
خیره در ماه نگریستم.

این شعر حالت جان شاعر را، که با نگهبان پل حرف‌می‌زند، بیان‌می‌کند. این جان دانسته‌ی اوست که پر از این حرف‌هاست امّا جان حقیقی او، یعنی ندانسته‌گی‌اش، سرشار از ماه و آزادانه در جهان روشنایی درحرکت‌است.

شوهر، بیدار شده می‌گوید:
«چرا به بستر نیامده‌است؟» ــ
صدای کوتینا در دل ِشب.

زن شب تا دیروقت کارمی‌کند، شاید سوزن‌دوزی‌می‌کند، شوهرش، خسته و

کوفته، مدتی می‌خوابد، بعد بیدارمی‌شود، و از روی هم‌دردی با او می‌گوید «چرا به بستر نمی‌آیی؟» در این لحظه، از دل شب صدای کوتینای گازران به‌گوش‌می‌رسد که آهنگ ازلیِ اندوه را در خود دارد.

از توده‌ی خاشاک
نیلوفری شکفته‌است. ــ
پاییزِ رو در پایان.



تنها منم که بر آن می‌گذرم
در ماهتابِ سرد:
صدای پل.

تای‌گی کَتَله ــ دم‌پاییِ چوبین ــ به‌پادارد، و صدای آن با صدای پل چوبی هم‌آهنگی و همدردی دارد. سرما و ماه، و تنهایی، همه در «صدای پل» وجوددارند. شعری از شیکی با همان دانسته‌گیِ به خود و به جهان بیرون:

سایه‌ی‌درختان،
سایه‌ام می‌جنبد
در مهتابِ زمستانی. (شیکی)



ملالِ زمستانی. ــ
در لاوکِ آبِ باران
گنجشکان راه‌می‌روند.

درختان عریان‌اند و علف‌ها پژمرده؛ همه‌جا را خاموشی فراگرفته‌است. در لاوکی که آب باران را در آن جمع‌می‌کنند صدای خش‌خش ضعیفی به‌گوش می‌رسد. گنجشکان در آن به این‌سو و آن‌سو می‌روند، و گنجشکان در زمستان به ما نزدیک‌تراند تا در فصل‌های دیگر.

شکوفه‌های آلو را درگلدان می‌آرایم،
در فروغِ چراغ آن‌چنان دلْشادمی‌شوم
که در تابشِ ماه.

شاعر گل‌ها را در گلدان می‌آراید، و آرزومی‌کند که این کاش آن‌ها را در تابش ماه تماشامی‌کرد، امّا ماهی در آسمان نیست، به جای آن چراغ را روشن‌می‌کند، و فروغ آن را به شعر و به زیبایی ِگل‌ها می‌افزاید.
واژه‌یی که در این‌جا «دل‌شادشدن» ترجمه‌شده در اصل وابی‌نوُ است، یعنی عمر را در شعر و در فقر سپری‌کردن. همه‌ی زنده‌گانی شاعر در این کار و ذات شعر در وابی‌نوُ نشان‌داده‌شده‌است. این فقر (وابی)، این ریاضت حیات و فُرم، این ساده‌گی و بی‌پیرایه‌گی به هایکوُ عمق خاصی می‌بخشد.

سرمای صبح‌گاهی:
صدای مسافرانی
که مهمان‌سرا را ترک‌می‌گویند.

صدای مردانی که صبح زود خزانی به‌راه‌افتاده‌اند و سرمای هوا یک‌دیگر را تشدیدمی‌کنند. صدا واضح‌تر و سردتر است؛ این سرما معنایی انسانی دارد. شعر زیر همین مفهوم را بیان‌می‌کند، با این تفاوت که زمان آن شام‌گاه است:

مسافران
از سرمای شبانه سخن‌می‌گویند،
با صداهای خواب‌آلود.

کیتو

مرغانِ باران می‌آیند
به سوی چراغ‌هایِ
کشتیِ تسوُرایوُکی.

در این شعر فریاد مرغان باران را می‌شنویم که سوسوی چراغ‌های کشتی آنان را به‌خودمی‌کشد. این موسیقیِ غم‌انگیز و آرامِ انسان است.

می‌تپد
فریادِ طبل‌گونه‌ی قرقاول‌ها
در زمینه‌ی آوازِ چکاوک.



به دور می‌رانَد
اهریمنی راکه سبب‌سازِ خواب‌است،
کوکو.

عنوان این شعر چنین است: به‌آرامی‌نشسته. به چیزهای گوناگون می‌اندیشد، سر روی سینه خم‌می‌شود و خواب فرامی‌رسد، ولی صدای زیر و ناگهانی کوکو (هوتوتوگیسوُ) این افسون را می‌شکند.

آرام ایستادن
برجاده در دلِ شب. ــ
برف، تُندتَرَک می‌بارد.

بدین‌سان انسانِ نظاره‌گر، طبیعت را حقیقی‌تر از مردِ عمل می‌بیند.

با غروب‌اش، خورشید
جهان را از رنگی لاکی سرشارمی‌کند،
و آن‌گاه، شبی پاییزی.



گدای لنگ
چهره‌یی از غم آزاد دارد. ــ
این روزِ بهار.



رگباری تابستانی. ــ
یابوی بی‌رمق
جانی دوباره می‌گیرد.



ناقوسِ معبد
چنان می‌نماید
که از تُندبادِ زمستانی می‌نوا[illegible]



دکّه‌یی،
وَزنه‌ها روی کتاب‌های مصوّر! ــ
بادِ بهار.



پیک را دو راه [illegible]
و نامه راگشودم. ــ
بادِ بهار.

 این یک نامه‌ی لوله‌شده‌ی ژاپنی است. همان‌طور [illegible]

کم‌کم بازمی‌کند و می‌خواند، باد با بی‌تابی انسان‌مانندش خود را به نامه می‌رساند و دور و بر آن می‌گردد. چنین کاری معمولاً ما را کلافه‌می‌کند، امّا شاعر چیزی شاد در این کار احساس‌می‌کند؛ نامه چیزی زنده است که در دست‌های او تلاش‌می‌کند. در آن هنگام که جان‌اش از مضمون نامه سرشار است، دست‌های‌اش از نسیم بهار لبریز است؛ او سرشت آن را درک‌می‌کند.

در مِه انبوه
چیست که فریاد کرده‌می‌شود
میانِ تپه و زورق؟

در این شعر نبودن فاعل و فعل و مفعول را در زنده‌گیِ واقعی حس‌می‌کنیم. که فریادمی‌کند، چه چیزی را فریادمی‌کند، که آن را می‌شنود و پاسخ‌می‌دهد، و چه‌گونه پاسخ‌می‌دهد؟ این‌ها همه ناشناخته و نشناختنی‌اند. تپه‌یی هست، فروپوشیده درمه، و زورقی کوچک، نادیدنی. و صداهایی که فریادمی‌کنند و پاسخ می‌دهند، همین.

برخیزرانی
که نشانه‌ی گورِ مردی‌ست،
سنجاقکی.

شیوها

روزِ سالِ نو،
از میانِ درِ کلبه
جُوِستانی.



از درونِ پشه‌بند
سقفِ معبد بلندتر می‌نماید. —
تنهایی!

معبد جای خلوتی‌است. یکی درون پشه‌بندی توی معبد خوابیده‌است، و به

سقف معبد که آن را به‌طور غیرعادی بلند ساخته‌اند نگاه‌می‌کند. چراغ خواب به‌سختی می‌تواند در تاریکی اتاق بزرگ رخنه کند. او تنهابودن، تنهایی، تنهادلی، تک‌وتنهایی، یکتایی، و هیچی را احساس‌می‌کند.

سایه‌هاشان نیز، هم از آن‌گونه که سنجاقک‌ها،
می‌روند و می‌آیند
بر دیوارهای سپید.

این دیوار یا دیوار انباری است یا بامی. سایه‌ها تاحدّی رنگ‌پریده‌اند، چون که بال‌ها شفاف‌اند. سنجاقک‌ها قرمز، دیوارها سفید و سایه‌ها خاکستری.

بر کناره‌ی پهناب ِ حاشیه‌ی علف‌زار
شبدری آویخته‌است
سنگین از گل‌های بسیار.



نسیم ِ بهاری، در این صبح‌گاه:
دکّه‌ی بادبادک‌فروشی
اکنون بازشده‌است.

شادی و امید و نیروی نامتناهی بهار در بازشدن دکه‌ی کوچک تصویرشده.

باران بهاری:
چکه‌های آب از بید
گل‌برگ‌ها از درخت آلو.



هم‌چنان‌که به پیش و پس درپرواز است،
سایه‌ی پرستو
بر در ِ کهنه.

این‌جا در مهم است نه پرستو. آن‌چه ادراک‌می‌شود نهایت بی‌اعتنایی ِ در است که کهنه‌گی ِ آن را تشدیدش‌می‌کند؛ اما چون این نکته «گفته»شود، هم این حقیقت و هم پرستو و سایه‌اش، و هم در ِ کهنه ناپدیدمی‌شوند.

با نزدیک شدنِ گاری

پروانه به‌پروازدرمی‌آید

از میانِ علف‌ها.



در خورشیدِ شام‌گاهی،

سایه‌ی مترسک

به جادّه می‌رسد.

چورا

در آستانِ خزان

ابرها در اوج آسمان شناورَند.

باد را به‌چشم توان‌دید!

در ژاپن، بادی که در خزان می‌وزد، نخست سرد و شاعرانه، و سپس توفان است. چورا این‌جا باد را می‌بیند (در اوج آسمان خزان، که در شکل ابرها می‌جنبد) پیش از آن که حس‌شود.

شبدرِ پاییزی

رنگ‌می‌بازد و می‌گذرد.

باد، بر ما می‌وزد.

گل‌های شبدر شکفته‌است، امّا زمان آن‌ها به‌سرآمده‌است. تاکنون، وقتی که باد بر شاخه‌های بلند شکوفا می‌وزید، دیدن‌شان لذتی می‌بخشید، امّا اکنون که شاخه‌ها در نسیم موج‌می‌زنند، هم‌چون پیش اندیشه‌ی ما را به خود نمی‌کشند. باد به شاعر می‌وزد نه به گل.

اوُگوُیی‌سوُ می‌خوانْد،

دیروز بود

همین ساعت.

چورا شاید ساده‌ترین شاعر هایکوُ باشد. همان صدا، در همان زمان، ــ این به

ما احساسی می‌دهد که ابداً گذرنده نیست؛ برخی چیزها بی‌تغییر می‌مانند. چورا در کنار رودی دور از گذر مردمان زنده‌گی می‌کند، و در نیستان مجاور اُوگُویی‌سُویی زنده‌گی می‌کند که همان آواز پیشین را می‌خواند.

مفتونِ صدای دوردستِ اُوگُویی‌سُو،
آفتاب
برمی‌آید.

جهانی هست ساخته‌ی خِرَد که جهان علت‌ها و معلول‌ها است، و جهانی هست که جان شاعرانه آن را می‌بیند، و این ساخته‌ی تخیّل است. برای خرد، آن‌چه به نیروی شاعرانه دیده‌می‌شود باید بی‌معنا و خیالی جلوه کند، برآمدن آفتاب را با آواز دوردست اُوگُویی‌سُو چه نسبت؟

بیدِ کنارِ دروازه؛
مسافران بدان می‌نگرند و
می‌گذرند.

این، یک بید افشان بسیار زیبایی است. شاعر مسافران را می‌بیند که به هنگام عبور به این بید که بر درگاه معبد ایستاده نگاه‌می‌کنند. آنان ــ یعنی شاعر و مسافران ــ همه یک درخت را می‌بینند؛ این به‌راستی چیزی نادر است، تجربه‌یی که ما به‌ندرت داریم. سپس، مسافران درخت را با خود می‌برند، بااین‌همه آن را با شاعر به‌جا می‌گذارند و می‌روند.

چورا شعر دیگری در همین زمینه دارد. شاید این بید همان بید شعر بالا باشد، ولی هر شاعری این‌جا از خود سخن‌می‌گوید:

به زادگاه‌ام بازگشتم،
نگریستم
به بید.

او چه دیده‌است، چیزی نگفته‌است، چرا که این را نمی‌توان‌گفت.

در فواصلِ
تُندباد و باران،
نخستین شکوفه‌های گیلاس.

میان دو جنبه‌ی این شعر، یعنی هم‌دردیِ شاعر برای شکوفه‌های گیلاس، و اشتیاق چیزها به زیستن ــ حتّا اشتیاق چنین شکوفه‌های شکننده و ناپایدار ــ چه بسته‌گی هست؟ این‌جا، چون همیشه، بیش‌ترین چیزی که می‌توان‌دید یگانه‌گی جنبه‌های درونی و بیرونی است، به شرط آن‌که به همان حیاتی نزدیک شویم که در شاعر و گل‌ها جریان دارد. به بیان دیگر، ما باید در حوزه‌یی که حیات ما و حیات چیزهای دیگر در آن زیر یک فعالیت گرد آورده‌می‌شود فروتررویم، در آن عمیق‌ترشویم.

بقعه
در درختانِ مقدّس:
بادی سرد می‌وزد.

□

لطفی کن و از سرِ راه دورشو
و مرا بگذار تا این خیزران‌ها را بکارم،
ای وزغ!

□

هنگامِ شام، در خزان،
از میان لنگه‌های در
خورشیدِ شام‌گاهی.

□

بادِ خزانی
نخست
بر نیلوفرها وزید.

باد، با نیروی نادیدنی‌اش، رازِ آمدن و ناگزیریِ رفتن‌اش، همواره چون چیزی احساس شده‌است که سرنوشت جهان را آشکارمی‌کند. ما این

سرنوشت را در خود و در چیزهای دیگر فعال می‌بینیم. باد خزانی نخست بر گل‌های نیلوفر صحرایی می‌وزد. ما سرنوشت خود را نخست در دیگران می‌بینیم؛ این نظم طبیعی چیزهاست، و همین «نظم طبیعی» راز این شعرست. هیچ چیز مگر غریزه‌ی ما نمی‌تواند به ما بگوید که نظم درست کدام است، و این غریزه‌ی سرنوشت از ما می‌گذرد، و «همه چیز را در می‌نوردد.» بیان این ناگزیری، ــ بادی که نخست بر گل‌های نیلوفر می‌وزد ــ در یک نظم یا در موسیقی یا در نقاشی، شعر است؛ در زنده‌گی آن را ذن می‌خوانیم.

خُنکا!
پَشنگِ امواج
در زورق.

گیوْدایی

سنجیده
آفتاب و رگبار می‌گذرد
بر چهره‌ی سروهای آزاد.

□

از تاریکی
به تاریکی بازمی‌گردد
حلزونِ دریایی.

این شعر تاریکی‌یی در خود دارد که تاریکیِ حیات این موجود است.

سپیده‌دمان:
بارانِ بی‌وقفه و
آوازِ حشرات.

□

گل‌ها همه تاریک‌می‌شوند،
شقایقِ سفید امّا
مهتاب را جذب‌می‌کند.



برف آب‌می‌شود،
کلاغی قارقارمی‌کند
در کوه‌سارِ ابرپوش.

میان همه‌ی نمودهای طبیعت همواره نوعی هم‌آهنگی هست که در این شعر کشف‌شده‌است. برف سفید و پرنده‌ی سیاه، آب‌شدن برف و جان گرفتن طبیعت (در قارقار کلاغ)، تیره‌گی ابرپوش کوه‌سار و فرارسیدن مرموز و ناگفته‌ی بهار این‌جا آفریده‌شده‌است.

در نومیدیِ خویش
پیشانی‌اش را تکیه‌می‌دهد
بر کناره‌ی آتش‌دان.



دمیدن روز. —
وال‌ها می‌غرند
در دریای یخ‌زده.



یک شام‌گاهِ بهاری. —
بی‌صاحب جلوه‌می‌کند
این گاریْ‌دستیِ رهاشده.

کسی این گاری را درکنار راه، درمیان علف‌های نورسته، رهاکرده‌است. و ما حس‌می‌کنیم که این شام‌گاه بهاری نیز در این راه پرت‌افتاده بی‌صاحب است و رهاشده، و همان‌گونه که لحظه‌یی طولانی به این گاری بی‌فایده‌ی مفید نگاه‌می‌کنیم خود نیز چنین‌ایم. این خلاصه‌ی شام‌گاه بهاری است با سرکشیِ مالیخولیایی‌اش.

برای خاطرِ من
لَختی از برافروختنِ چراغ دست‌بدار
در این شام‌گاهِ بهاری.

یقیناً این هایکوُ یک شاهکار نیست، ولی آن اندازه هم ساده که می‌نماید نیست. شاعر حرفی دارد که با خواندن آن و با راه‌یافتن به احساس‌های او، پا به عالمی از زنده‌گی ِشاعرانه می‌گذاریم که هم آرزو است و هم واقعیت.

«آن‌گاه که هوا در خزان تاریک می‌شود خوب است که چراغ را در آغاز شام برافروزند. اگر آن را دیرگاه روشن‌کنند، دل مرد پیر بیش از پیش می‌گیرد. در زمستان تا چراغ روشن‌نشود احساس سرما می‌کنیم. در شام‌گاه تابستان، شاید هوا به اندازه‌ی کافی روشن باشد که رهگذران را بشناسیم، ولی روشنایی ِپاک چراغ که در باد تکان می‌خورد به‌طورعجیبی سرد است. اما، بهار کاملاً دیگر گونه‌است.

بیدهای افشان در سایه، و شکوفه‌های سپید و شناور ِگیلاس در سایه‌روشن، دیگر چیزی دیده‌نمی‌شود. هوا کم‌کم تاریک می‌شود؛ بیرون نسیم ملایمی می‌وزد، و تنها صدایی که به گوش‌می‌رسد صدای آب است. بر ایوان نشستن، و به تپه‌های دوردست، که کم‌کم در تاریکی ناپدیدمی‌شود چشم‌دوختن. ما قلب عمیق بهار را در این‌ها می‌شناسیم. اگر به این دلیل که هوا تاریک است نوری به این‌ها نزدیک کنیم، به‌راستی کاری دور از طبیعت واقعی، یعنی دور از طبیعت شاعرانه‌ی‌مان کرده‌ایم.»

کوکویی می‌خوانَد:
بر ساحل ِناهموار
تاج‌های کف‌آلوده‌ی امواج.

هایکوُی عجیبی است ازآن‌رو که کوکو را با جنبه‌ی وحشی‌تر طبیعت ترکیب‌می‌کند. شیرائو، معاصر گیوْدایی، شعری شبیه به این هایکوُ دارد:

کوکو می‌خوانَد:
دریا می‌غرّد
در سپیده‌دمان.



تاریکی
بر شقایقِ پُرپَرِ سفیدی
که ماه را درآغوش‌می‌گیرد.

برازنده‌تر است که این هایکوُ شعر چینی باشد تا هایکوُی ژاپنی. سفیدیِ گل گویی تمام رنگ‌باخته‌گیِ ماه را به‌خودمی‌کشد.

هوا غم‌افسرده‌است؛
درختانِ آلو
از غبارِ شام‌گاهی پوشیده‌اند.

شیرائو

جوبارِ کوچک
پنهان‌می‌شود
در علف‌های خزانِ بدرودگوینده.



زیرِ لانه‌ی چلچله‌ها
آتش‌افروختن. —
غروبی بارانی.



به‌دورافکندنِ شماله‌ها،
ابرهای کوهستان به سرخی می‌نشیند:
بویِ مه.

مردم چون صبح خیلی زود میهمان‌سرا را ترک‌گفته‌اند شَماله به دست دارند. هوا در مشرق، در میان ابرهای فراز کوه‌سار روشن‌می‌شود. مسافران شماله را دورمی‌افکنند، و آن‌گاه تازه از بوی خاص مهِ صبح‌گاهی آگاه می‌شوند.

بر سینه‌ی کورکور می‌تابد
روشنایی ِ روزهایی
که به زمستان نزدیک‌می‌شوند.

پرنده‌ی کورکور در هوا چرخ‌می‌زند و آفتاب ملایمی بر سینه‌اش اُریب می‌تابد. فرارسیدن زمستان را در رنگ ابرها و روشنایی پریده‌رنگ روی سینه‌ی پرنده حس‌می‌کنیم.

تیغه‌های سپید ِ
قیچی ِ باغبانی:
یکی زنبور ِ خشم‌گین.

میان تیغه‌های بلند و تیز قیچی ِ باغبانی و زنبور خشم‌گین یک هم‌آهنگی هست و یک تضاد، تضاد در رنگ.

مَدّ ِ شام‌گاهی. —
زیر ِ درختان ِ بید
در کار ِ سواکردن ِ ماهیان‌اند.

این تصویر چهار درجه دارد: مدّ ِ برآینده که از دریا به ساحل رود می‌آید؛ بیدها که در روز دراز اواخر بهار سایه بر ماهی‌گیران افکنده‌اند؛ انسان‌هایی که به‌خانه‌رفتن را آماده‌می‌شوند؛ و ماهیانی که قربانی زنده‌گی انسان‌اند.

روز ِ سال ِ نو؛
در زیر ِ درختی گَشَن،
دل ِ انسانی ِ ما!

شاعر زیر درخت بزرگ و تناوری ایستاده‌است و ایمنی و آرامشی احساس می‌کند که از نیرو و توانایی ِ دوباره‌ی طبیعت، و از این فصل پیدا می‌شود. ولی در این هایکوُ ابهامی بیش از آن‌چه برای شعر لازم است می‌بینیم.

به‌تک، از دلِ شهر

در مهتابِ تابستانه

این جوبارِ خُرد!



کوره‌ی زغال،

و پیچکی

برآن بَردویده!



شبان‌گاهان

در باغِ تاریک

چه آرام‌است شقایقِ پُرپَر!



قلب‌ام از اشتیاق سرشار است:

شمع‌های برافروخته

و فروریختن شکوفه‌های گیلاس.

میان این سه چیزی که به‌ظاهر میان‌شان پیوندی نیست، هم‌آهنگی عمیق و دردناکی هست: روح پراشتیاق، شکوفه‌های فروریزنده، روشنایی شمع. در این لحظه‌ی «زنده‌گی در مرگ»، «مرگ در زنده‌گی»، شمع، شکوفه‌ها و قلب پُر از اشتیاق سه نام یک چیز است: سوزان، شکوفان، و مشتاق تنها جنبه‌هایی از یک فعالیت‌است.

از زیر بیدهای پُربرگِ خیابانِ معبد

گذشتن:

یک شام‌گاهِ بارانی.

فرقه‌های گوناگون معابدشان را در دو طرف خیابان ساخته‌اند. باران ملایمی در تاریکی شام‌گاهی می‌بارد، و از شاخه‌های پُربرگ بیدهایی که درحیاط‌ها و در طول خیابان کاشته‌اند فرومی‌چکد. درختان پربرگ بید رابطه‌ی عمیقی بامعابد پیرامون‌شان دارند. نه فقط باران و تاریکی هوا با آن‌ها هم‌آهنگ‌اند، بل‌که برگ‌های سبز نیز چنین‌اند.

این باران است که سبزینه پدیدمی‌آورد و آن را شاداب‌می‌کند. این اندوه و رنج زنده‌گی است که ما را به زیستن وامی‌دارد. در تاریکی معابد این‌جا و آن‌جا چراغ روشن‌کرده‌اند.

به پرتوهای خورشیدِ مغربی
مترسک را
اعتنایی نیست.

مترسک به جای آن که کاسای‌اش را در مقابل خورشید مغربی حفاظ چشم‌اش کند کاملاً فیلسوفانه آن‌جا ایستاده‌است.

ریوْتا

شبدرِ سفید:
پیمانه‌یی شکوفه
پیمانه‌یی شبنم!

□

باغبان رفت
امّا در قفای خویش چیزکی به‌جانهاد:
این پروانه را.

□

ملخ‌ها
به علف‌های مَرغ‌زار می‌آویزند
کنار شالی‌زارانِ دروشده.

□

حصیرِ مینُوِ تازه
سبز است:
نخستین بارانِ زمستان.

میان سبزی بارانیِ حصیری (مینو)، و تازه‌گیِ باران زمستانی که بر آن فرومی‌بارد رابطه‌ی عمیقی هست.

کشت‌زاری تهی؛
صدای دوردستِ
اوُکوُیی‌سوُ.

□

ماه درآب
پُشتَکی زد
و شناکنان گذشت.

□

سنجاقک،
دو سه گز بالا،
در آسمانِ خویش!

□

هیچ یک سخن نگفتند،
نه مهمان و نه میزبان
نه داوودی‌های سفید.

ماتیو آرنولد: «شعر جز کلام انسان نیست. امّا این چه گونه کلامی است؟»

ران‌کوُ

به مصلّارفته‌گان. ــ
نوکِ ابرها می‌لرزند
در شعله‌ها.
به مصلّارفته‌گان طلب باران را نیایش‌می‌کنند.

نورِ نزارِ ماه.
از پایینِ نهر
صدای کوتینای گازران.



نی‌های خشکیده
روزبه‌روز می‌شکنند
و بر آب می‌گذرند.

رانکو را به خاطر این هایکو «رانکوی هرزه‌گیاهانِ خشکیده» نامیده‌اند. به صدای شکستن نی‌های خشکیده و صدای جریان آب گوش‌کنید.

سرانجام، با خواندن
خود را نابودخواهدکرد،
زنجره‌ی پاییز!

بیش‌تر شعر است تا هایکو.

امواجِ گرما
در هر ضربه‌ی هوکا.
چه بویی دارد خاک!

هوکا، در مازندرانی به کج بیل گفته‌می‌شود که غالباً در وِجین به‌کاربرده می‌شود؛ نوع ژاپنی آن تیغه‌ی نسبتاً پهن‌تر و دسته‌ی بلندتری دارد.

سراسرِ شب:
تنها صدا
فروریختنِ گل‌های سفیدِ کامِلیا.

هیاکوچی

گاوی که فروخته‌ام
ده‌کده را ترک‌می‌گوید
در دلِ مِه.

همه‌ی چیزهای دردناک، همه‌ی چیزهای خوش‌آیند، همه‌چیز باید از میان مه دیده‌شود. این هایکوُ را مقایسه‌کنید با هایکوُیی از ئوئه‌مارؤ:

گاوی که پارسال فروخته‌بودم
دیدم. —
بادِ خزانی. (ئوئه‌مارؤ)



تالارِ پهناور. —
دیّاری آن‌جا نیست
مگر مگسی.

ئوئه‌مارؤ

کوه‌ها دیده‌می‌شود
در خورشیدِ رودرافول.
و خزان، لحظه‌یی.



بسترِ نشاهای شالی؛
ماری کوچک می‌گذرد
در آفتابِ شام‌گاهی.

شیؤزان

ماهِ درخشانِ پاییزی:
بام‌های سفالین
خیس به‌نظرمی‌آیند.

این را بر یکی از سنگ‌های یادبود او کنده‌اند.

میهمان رفته‌است؛
به‌کناره‌ی آتش‌دان می‌زنم
و با خود سخن‌می‌گویم.



۱۲. روستایی ها

ایسّا

برنج‌افشاندن نیز
گناهی است:
«ماکیان‌ها به جان هم می‌افتند!»



آتشِ سرشاخه‌های خشک
و سایه بر دریچه‌ی کاغذپوش. —
زنِ ریسنده.



کاجی که به دستِ خویش کاشتم نیز
پیر شده‌است. —
این شبِ خزان.



دارکوب
هنوز در آن نقطه منقار می‌کوبد.
روز به پایانِ خویش نزدیک‌می‌شود.



دریاچه، در آن‌جا
به ناگهان روشن‌می‌شود:
یکی هیگوُراشی می‌خواند.

هیگوُراشی یا «روزتاریک‌کن» زنجره‌یی است که در آغاز شام‌گاه (یا آغاز بامداد) می‌خواند. هیگوُراشی همیشه به‌ناگهان در سایه‌ی سیاه درختان تناور می‌خواند، و ما را به شگفتی وامی‌دارد. در دوردست هوا صاف‌است و آب به‌گونه‌یی نامنتظر درآخرین پرتوهای آفتاب مغربی می‌درخشد. نور و تاریکی، صدا و سکوت.

سنجاقکِ سرخ، —
از این یا بدان نَمَط
او نیز دوستدارِ غروب است.



آنان را عمرِ بیش‌تری بخش
آنان همه را عمرِ بیش‌تری بخش
آه، ای سرما!

ایسّا، در ٦١ سالگی، این هایکوُ را در مرگ همسرش نوشت. چهارمین فرزندش کمی پیش از این درگذشته‌بود، و او خود به رعشه دچارشده‌بود.

بهار بدرودمی‌گوید
موج‌زنان، در پیچ و تاب
بر فرازِ علف‌های خَلنگ‌زار.



ما، دراین جهانِ خویش
بر بامِ دوزخ گام‌برمی‌داریم،
خیره به‌گل‌ها نظربردوخته.

نیک‌بختی بی فراموش‌کردن ممکن‌نیست.

«اینک نخستین زنجره!»
چنین گفت
وکاری سخت عبث‌کرد.



[illegible]یِ کوه‌نشین
[illegible]دیش را بالشِ خویش می‌کند.
کاکلی‌ها می‌خوانند.

کوهستان، آسمان بهاری برفراز آن، آواز کاکلی‌ها، کشت‌زار کوچک که نیمی از آن را شخم‌زده‌اند، مردی که خفته‌است و هوُکایش را به زیر سرنهاده، ــ دیگر به چه چیزی نیاز است؟ پاسخ این است: به ایسّا.

مرغانِ خَلنگ‌زار می‌خوانند،
و به آهنگِ آوازشان
ابرها شتابان‌اند، شتابان‌اند!



هلالِ ماه،
و هم‌پای آن
یکی کوکو.



روزی مه‌آلوده،
اسبان
در خَلنگ‌زار باهم درسخن‌اند و...



به شهرِ کاماکوُرا
روزگارِ درازی ازاین پیش،
کاملیاهای کهن‌سال! شما درختانِ که بودید؟



داوودی‌ها می‌شکفند
و با توده‌ی کود
تصویری یگانه‌می‌سازند.



به کجا می‌روی
زایرِ کوچک؟
بدان‌جا که باد پاییزی می‌وزد.

ایسّا پسرجوانی را می‌بیند که از میان کشتزارهای خزانی راه زیارت را درپیش‌گرفته‌است. کجا می‌رود؟ ایسّا نمی‌داند، امّا او به سوی رنج و بیماری و مرگ می‌رود، به سوی خزان جهان، جایی که بادهای سرد می‌وزد، همان‌گونه که امروز می‌وزد.

«هم‌اکنون بپرس، هم‌اکنون بپرس!»
چنین می‌گوید شب‌نم،
و می‌غلتد و می‌گذرد.



نسیمِ خنک
جای می‌گیرد
حتّا در یک ساقه‌ی تنهای علف.

این یک چشم‌انداز ذن است.

آوازِ نشاگرانِ برنج
از همه چیزی سخن‌می‌گوید،
از هر محنتی.

ترانه‌های کهن، رنج‌ها و هراس‌های همه‌ی نسل‌ها را در خود دارند و ما رنج و هراس خود را در آن‌ها می‌شنویم.

اُوگُویی‌سوُ. ــ
و صدای صبح‌گاهی‌اش
خیس از باران.

کار شاعر آن است که آن‌چه را خدا از هم جدا کرده، یعنی صبح و پرنده و صدا و باران را، به‌هم بپیوندد.

شب‌تاب‌ها
به کلبه‌ی من می‌آیند.
تو این را اندک می‌شماری؟

□

یادْروزِ باشوْ:
کنارِ دروازه،
پرستوها چیزی را نجوامی‌کنند.

این شعر کمی تاریک‌است، به خلاف بیش‌تر شعرهای ایسّا، ولی شاید به این معنا باشد که آن‌چه پرستوها به‌هم می‌گویند، یعنی این صدای ساده‌ی طبیعت، چیزی است که باشوْ خود همیشه می‌خواست بگوید.

از تاریکی
به تاریکی،
گربه‌های عاشق!

□

دور مرو!
هر چند که خواننده‌یی تهی‌دست‌باشی
تو اُوکُوِیی‌سوُی منی، آنِ منی!

□

با فریادِ سنگْ‌چشم
تار و پود انبانه‌ی صبر
می‌گُسلد.

صدای پرنده‌ی سنگ‌چشم بیش از پرنده‌گان دیگر تیز و زیر است. وقتی که این مرغ ناگهان فریادمی‌کند، حس‌می‌کنیم که صدای او فریاد تحمل ناپذیری و بی‌تابی است؛ طبیعت خود نمی‌تواند گاهی خود را تحمل‌کند.

یکی کاسه‌ی گدایی
با پشیزی چهار و پنج در آن؛
و بارانِ سردِ شام‌گاه.

ایسّا این شعر را در زمستان در معبد ذن‌کوُجی سرود. هوا روبه تاریکی می‌رود، و باران فرومی‌ریزد. گدایی بر دروازه‌ی معبد نشسته‌است، و کاسه‌یی در پیش دارد، پشیزی چند در آن است، که حاصل یک روز گدایی است.

شب ِکوتاه.
گلی سرخ‌رنگ شکفته‌است
در انتهای پیچک.

ایسّا صبح خیلی زود تابستان از خواب بیدارشد و به باغ رفت. این گل سرخ درخشان، تأثر زنده‌یی از نیروی طبیعت به او داد، همان نیرویی که می‌تواند چنین چیز شگفت‌آوری را در اندک زمانی از هیچ پدیدآورد.

حفره‌یی در پل.
اسب آن را به‌خاطردارد
در مِه ِشام‌گاهی.



کوه‌های دوردست
منعکس‌می‌شوند
در مردمک‌های سنجاقک.

مشاهده‌یی بسیار باریک و دقیق است، مشاهده‌یی بسیار زیباست، و نیز یگانه‌گی قابل توجّه سنجاقک است و کوه.

هم‌چنان‌که به پشت درمی‌غلتید
ترانه‌اش را خواند،
زنجره‌ی پاییزی.

شعر بسیار ساده‌یی است، و دربردارنده‌ی چیزهای بسیار. نخست اراده‌ی به زیستن است تا آخرین دم. سپس دارنده‌ی این حقیقت است که خود طبیعت اغلب دور از طبیعت رفتارمی‌کند. آن‌گاه، زنجره‌های پاییزی است و همان‌گونه که فصل به پایان می‌رسد، ناتوان‌تر و شتابناک‌تر می‌خوانند. در این شعر شوُن‌کِی این نکته به‌طور نامستقیم‌تری بیان‌شده‌است:

دو تا بودند؛

یکی آوازنمی‌خوانْد.

زنجره‌های پاییزی. (شوُن‌کی)



گونه‌گونه زنجره‌گان می‌خوانند،

گونه‌گونه قطره‌ی باران می‌چکد. —

تالارِ بزرگ ِ بودا.

آیین‌بودا یکی است، و جهان بسیار، هیچ فیلسوفی تاکنون درنیافته‌است که چه‌گونه یک بسیارمی‌شود، و باز هم‌چنان یک است.

حشرات، بر یکی شاخه‌ی شناور،

در بسترِ رود پایین‌می‌روند

هم‌چنان آوازخوان.



نسیمِ ملایم

برمی‌خیزد

از فریادِ زنجره.



پرنده، به‌رشک

از قفس

در پرواز می‌نگرد.



آن‌جاکه مگسان هستند،

انسان‌ها هستند،

بوداها هستند.



قطراتِ شبنم فرومی‌ریزد

یکی‌یکی و دوتادوتا، به‌شتاب.

جهانی نیکوست این.

از برای من
کوکو می‌خوانَد، و کوه
به‌نوبت.

□

اوُکوُیی‌سوُ
پای گِل آلودش را می‌سترد
بر درختِ شکوفای آلو.

□

عنکبوتانِ کنار و گوشه،
نگران نباشید!
سرِ جاروب‌کردن‌ام نیست.

□

حشرات مگریید!
عاشقان را، حتّا ستاره‌گان را،
به جدایی گردن می‌بایدنهاد.

حشرات گریان، ایسّا و همسرش کیکوُ در ۱۸۲۲، و ستاره‌گان. این غمناک‌ترین هایکوُ است، زیرا طنز و خیال را نیز در خود دارد.

ماهِ درخشانِ پاییز. ــ
چارزانونشستن
بوداوار.

□

آه!
کودکی بودن
در این روزِ سالِ نو!

□

دود
اکنون می‌سازد
نخستین آسمانِ سال را.



بهار بدرود می‌گوید:
در گیاهانِ کشت‌زار
خش‌خشی هست.

باد ملایمی بر کشت‌زار می‌وزد و می‌گذرد و علفِ ناتوان می‌لرزد؛ باد در دوردست وداع‌می‌کند و با آن بهار نیز وداع‌می‌کند. آه‌می‌کشد و از ساقه‌ها و برگ‌ها دورمی‌شود، هرگز بازنمی‌گردد.

در رودِ کم‌عمق،
بردست‌هایی که دیگ‌ها را می‌شویند
مهتابِ بهاری.

آب از روی سنگ‌ها می‌گذرد و صدایی ایجادمی‌کند. در تمام شب هرگز نمی‌ایستد. کنار آب زن جوانی دیگ می‌شوید، و ماه بهاری بر دست‌های‌اش که بر آب و زیر آب در حرکت‌اند می‌تابد.

باکاسای‌شان،
خدانگهدار، خدانگهدار،
در مهِ نازک.

این‌شعر به هنگام وداع در سفری نوشته‌شده‌است. کاتسوُمینه در این باره می‌نویسد:

> پگاه است. ایسّا روی ایوان یا بیرون میهمان‌سرا ایستاده‌است. میهمانان دیگر پیش از ایسّا برخاسته‌اند، و او به تماشای دو مرد ایستاده‌است که بر سر دوراهی وداع‌می‌کنند. کاسای‌شان را به دست گرفته، چندبار تعظیم‌می‌کنند و می‌روند، و هیأت‌شان هر لحظه در نظر کم‌رنگ‌تر می‌شود تا سرانجام در مه از نظر پنهان‌می‌شوند. ایسّا، که بی‌اختیار به آنان نگاه‌می‌کرده، حال بیان‌ناپذیری در خود حس می‌کند.

به سخن دیگر، او از آنان که هرگز ندیده‌بود جداشده‌است این آرمان

بوداسَف (بُدی‌سَتْوه) در آئین‌بودا است؛ زنده‌گی کسانی است که به ذات چیزها راه‌یافته‌اند، از دریای وجود بیرون آمده‌اند،... در خانه‌ی دل‌کندن منزل‌کرده‌اند، در آرامش فضا جادارند، و در حالت پُر از همدردی ِراه یافتن به اندرون همه‌چیز، می‌توانند کوه‌ها را به جنبش‌آورند، بر آب‌بگذرند.

نخستین روزِ ماه:
بادبادکِ دوپولی نیز
در آسمان ِندو!



بادبادکی زیبا
به هوا برخاست
از کومه‌ی گدا.



گِردِ کلبه‌ی من،
هم‌ازنخست،
غوکان، پیری را آوازمی‌خواندند.

در بهار، غوکان آوازی شاددارند، باگذشت زمان صدای‌شان عمق می‌یابد، و لحنی غم‌انگیزمی‌گیرد. ایسّا نشسته‌است و به غوکان شالی‌زار پشت خانه‌اش گوش‌می‌کند، غم‌گنانه می‌خوانند. نه آن‌که اکنون صدای‌شان چنین باشد، بل‌که از آغاز چنین بوده‌است. گویی از اندوه و مرگ می‌خوانند. ایسّا می‌داند که دارد آن‌چه راکه از خود او است به غوغان آواز خوان نسبت‌می‌دهد، و ما می‌دانیم که او نیز این را می‌داند، و بدین گونه به جای یک شعر ذهنی درباره‌ی غوکان، یک شعر عینی درباره‌ی خود شاعر می‌خوانیم.

چه شاد و چه مهربان‌اند!
اگر بار دیگر به جهان برآیم
شاید پروانه‌یی در کشت‌زاران باشم.



گویی هیچ چیز رخ‌نداده‌بود:

کلاغ و

بید.

مقایسه کنید با این هایکوُی باشوْ:

شاخی خشک

کلاغی برآن نشسته،

این شام‌گاهِ خزانی.

اگر بخواهیم این دو شعر را مقایسه‌کنیم بایدبگوییم که شعر باشوْ عرفان در خود دارد و شعر ایسّا، ذِنِ ایسّا را.

در شعر ژاپنی کلاغ و بید تداعی قراردادی خاصی ندارند. از این‌رو می‌فهمیم که ایسّا چیزی را توصیف‌می‌کند که پیش چشمان او قرار گرفته‌بود. کلاغ، کلاغی تنهاست. بید آرام در نسیم بهاری تکان‌می‌خورد. ولی میان این دو نوعی ارتباط بنیادی و همانْبوده گی وجوددارد.

آوازِ پرنده. ـــ

در درختان امّا، هنوز

درختِ آلو شکوفه نیاورده‌است.

پرنده باید اوُگوُیی‌سوُ باشد که در شعر و نقاشی با درخت آلو (اومه) پیوندی پایدار دارد، و ما چنین احساس‌می‌کنیم که باید در حقیقت، یعنی در طبیعت نیز چنین باشد. وقتی که درخت آلو می‌شکفد اوُگوُیی‌سوُ بایدبخواند. ایسّا این حقیقت را در شعر دیگری نیز بیان می‌کند، منتها در این شعر هوتوتوگیسوُ یا کوکو است و باران بهاری که سرنوشت‌شان باهم پیونددارد.

این باران،

و کوکوی

ناگزیرش.

یک جهان اندوه و درد،
حتّا هنگامی که شکوفه‌های گیلاس
شکفته‌اند.

رابطه‌ی میان درد و زیبایی مشکل بزرگ همه‌ی انسان‌هاست نه فقط شاعران.

راه ِ شی‌نانو. —
بالاتر و هم‌چنان بالاتر
همسُرایی ِ شالی‌کاران.

تمامی ِ راه کوهستانی ِ شی‌نانو، طبقه به طبقه، شالی‌زار است. شاعر به شالی‌زاری می‌رسد آواز شالی‌کاران را می‌شنود، کم‌کم از آنان دور می‌شود، و دیگر آوازشان را نمی‌شنود. هم‌چنان‌که از کوه بالامی‌رود به شالی‌زار دیگری می‌رسد و باز آواز شالی‌کاران را می‌شنود. سراسر راه کوهستانی ِ او سرشار از همسُرایی ِ شالی‌کاران است.

نیم‌روز است؛
پری‌شاهرخان فریادمی‌کنند
و رود در سکوت می‌گذرد.

آفتاب در همه‌چیز جاری است و رود مالامال است. مقابل این حیات سرشار و خاموش، حرکات پُرهیاهوی پری‌شاهرخ‌ها در بوته‌های ساحل به‌چشم می‌رسد. این پرنده‌گان بلبل‌مانند ِ دم‌دراز باصدای بلند می‌خوانند: کوُکوُشی! کوُکوُشی!

یک انسان
و یک مگس،
در اتاق ِ دَنگال.

این انسان خود ایسّاست؛ مگس، مگسی‌است که نیم‌روز ِ آفتابی در اتاق به این‌سو و آن‌سو می‌پرد. هردو در اتاق دَنگالی هستند که درها و پنجره‌های‌اش بازاست...

زنجره‌گان ِ درخت ِ کاج!
چه‌قدر باید فریادکنید
تا نیم‌روز فرارسد؟

درخت کاج نشانه‌ی کهن‌سالی و دوام و بی‌جنبشی است، و زنجره‌گان بر آن می‌خوانند. مقایسه کنید با این هایکوُی شیکی:

صداهای گوناگون ِ خیابان
فرومی‌میرد، ــ
آواز ِ زنجره‌گان. (شیکی)

□

یک شام‌گاه ِ پاییزی. ــ
مردی مسافر
جامه‌اش را می‌دوزد.

نمونه‌ی خوبی است از بیان تنهایی.

یک شام‌گاه ِ پاییزی.
و دیوار
تنها شریک ِ غم‌گُساری‌های من.

ایسّا نخستین بار در ۵۲ ساله‌گی ازدواج‌کرد. در شصت ویک ساله‌گی، همسرش پس از زاییدن پنج فرزند که همه در کودکی مُردند در سی وهفت ساله‌گی می‌میرد. این هایکوُ در شصت و یک ساله‌گی ایسّا گفته‌شده‌است.
این شعر نیز در همین سال سروده‌شده‌است:

کاشکی او تنها این‌جا می‌بود،
شریک ِ شِکوه‌گر ِ من، ــ
ماه ِ امروز.

□

علف ِ مَرغ‌زار

بدرود را

با خزان ِ وداع‌کننده سرجنباند.



چه زیبا

از میان کاغذین‌پنجره‌ی پاره

کهکشان!



دمیدن روز:

مِهِ قلّه‌ی آساما

بر پهنه‌ی میز می‌خزد.

شیوه‌ی دریافتن چیزهای گذشته و حال و آینده، دور و نزدیک، در یک حرکت جان در این شعر آورده‌شده‌است. مهی که بیرون درنگ‌دارد و به ناتوانی بوته‌ها و سنگ‌های مجاور را می‌پوشاند و حتّا به اتاق می‌رسد و روی میز صبحانه می‌گردد، مِهِ قلّه‌ی آساما است: کوه بزرگ آتش‌فشانی که مدام دود و گدازه از دهانه‌ی آن بیرون‌می‌ریزد. آن‌چه دور و نادیدنی است پیش چشمان ما آورده‌شده‌است.

باد ِ خزان.

در سر ِ ایسّا

اندیشه‌هایی می‌گذرد.

شاعر غمی به دل دارد. باد خزان «اندیشه‌هایی» می‌آورد که کلمات هرگز گویای آن نیستند، امّا می‌دانیم که آن‌ها چیستند.

توله‌سگی که نمی‌داند

که خزان فرارسیده‌است،

بوداست.

اشاره است به این سخن ذِن که «سگ، طبیعت ِ بودایی دارد».

سرما
از کجا می‌آید
ای مترسک؟

مترسک در هرگونه هوایی در کشت‌زار می‌ایستد. یاوه‌نمی‌گوید و در سکوت فرزانه‌گی می‌اندوزد. سرما از جایی مرموز می‌آید، بی‌هیچ علت قابل درکی. ایسّا این را از مترسک می‌پرسد چراکه داناتر از مترسک نیست.

شیکی شعری دارد که به‌گونه‌یی به این شعر می‌ماند، ولی احساسی که در آن است سخت و تحقیرکننده‌است:

از همه‌ی موجودات
ابله‌ترین‌است
مترسک.

و این حقیقت است، امّا «حقیقتی که می‌کُشد.»

مردم اندک‌اند؛
برگی این‌جا می‌افتد و
آن‌جا می‌افتد.



بهار وداع می‌گوید،
لرزان
در علف‌های کشت‌زاران.

شیرو

دریای مِه‌گرفته،
خورشیدِ برآینده
و دیگر هیچ.



سپیده،
توفانِ مدفون
در برف.

واتسوُجین

اسب را آهسته هدایت‌کنید،
ماهِ بهاری
برگُرده‌اش می‌درخشد.

□

شکوفه‌های گیلاس
جهان را به‌تمامی
به زیرِ درختان می‌کشاند.

شیبی

خورشیدِ صبح‌گاهی
آسان‌تَرَک می‌گذرد
از میانِ بیدهای خزان‌زده.

□

آن‌که در سایه نشسته،
مهتاب را به خود وانهاده‌است
تا اتاق را به تمامی فراگیرد.

□

مترسک
به انسان مانَد
هنگامی‌که هوا بارانی‌است

سوباکوُ

روستای کهن‌سالِ من. ــ
شکوفه‌های گیلاس
سال به سال کم‌تَرَک می‌شکوفند.

□

یک روزِ گرفته و خاموش، ــ
سوسن‌ها، محصور
میانِ علف‌ها.

□

گشودنِ در
برای دورافکندنِ تفاله‌های چای.
یک هجومِ ناگهانی و کوتاهِ برف!

[«حرکت نمادین گشودنِ در را درنظربگیر که چه مفاهیم عجیبی را القامی‌کند وقتی که بوران مهاجم پشت آن کمین‌کرده‌است. وقتی‌که دنیای خارج با دندان‌های تیزکرده‌اش آن پشت منتظر توست. خودِ درِ این هایکوُ چه می‌گوید؟ مرز مشخص امنیّت توست با دنیای فاقد امنیت و سرشار از عداوت؟ پس حرکت تو برای گشودن آن مفهوم‌اش چیست: یک عمل قهرمانی؟ دل‌به‌دریازدن؟ ــ درست است که تضاد میان دنیاهای دوگانه‌ی این‌سو و آن‌سوی در، تضاد میان گرما و سرما و امن و خطر است، امّا یک‌طرفه قضاوت‌نکنیم: این تضاد را با احساس اندکی‌عادلانه‌تر یا بی‌طرفانه‌تر می‌توانیم به پاکی و پلیدی و سیاه و سفید نیز تعمیم‌بدهیم: در را بازمی‌کنیم تا با تفاله‌ی سیاه چای سفیدیِ برف را آلوده‌کنیم. با دنیای خارج رابطه برقرارمی‌کنیم فقط برای آن که کثافت و آشغال به صورت‌اش پرتاب‌کنیم.»]

بای‌شیتسوُ

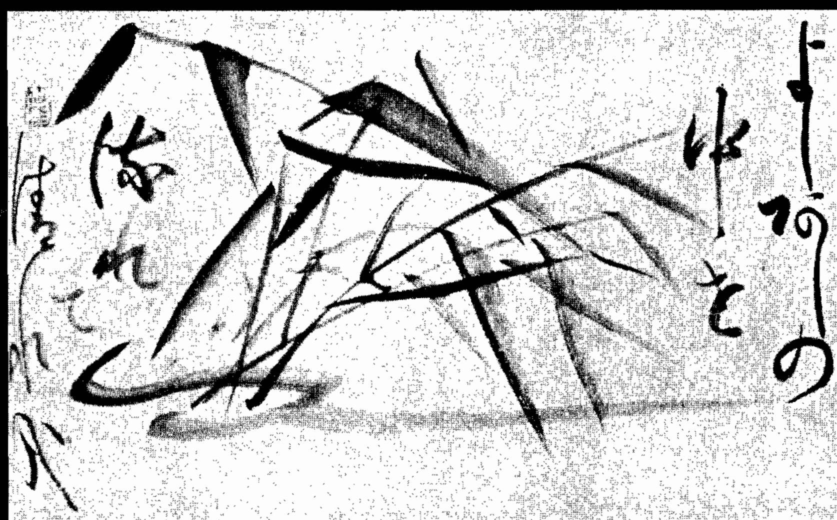
ماهِ درخشانِ پاییزی:
سایه‌های درختان و علف
و سایه‌های مردان.



کاملیایی فروافتاد،
خروسی بانگ‌برداشت
کاملیای دیگری افتاد.



دیدم و گذشتم
یک رهروِ بودایی ِ بالابلندی را
زیرِ ماهِ زمستانی.



۱۳. نِی

شیکی

شبدرها
چنان است که چشم‌انتظارند
تندبادِ خزان را.

شبدرها هنوز در باغ نشکفته‌اند، اگرچه هنگام شکفتن آن‌هاست. توفان تندباد خزانی هنوز نوزیده‌است.

یک هزار تَل
و برگ‌های پریده‌رنگِ خزانی:
جوباری تنها!

بسیارگونه‌گیِ طبیعت و ساده‌گی‌اش در یک نگاه به‌چشم می‌آیند. همین نکته درباره‌ی این هایکوُ نیز درست است:

پروانه‌یی تنها
پَرپَرزنان و روان
در باد.



ابرهای موّاج؛
در عبور
از فرازِ خشک‌رود.

شن و سنگ و صخره‌های خشک‌رود با ابرهای توده‌شده در آسمانِ تابستان رابطه‌ی عجیبی دارند، این ابرها نیز خود خشک به‌نظر می‌آیند.

هیچ‌کس آن‌جا نیست:
صندلیِ ترکه‌بافی در سایه
و سوزنک‌های فروریخته‌ی کاج.



چشم‌اندازِ عریانِ زمستانی:
یک سگِ روستا
به‌سوی زنی دیوانه پارس‌می‌کند.



هنگامی به پس پشت نظرافکندم
که مردی که گذشت
در دلِ مه ناپدیدشده‌بود.



نسیمِ ملایم،
و در سبزیِ یک‌هزار تپه
معبدی تنها.



روزِ دراز!
زورق را با ساحل
گفت‌وگوهاست.



پانهادن بر پل. —
ماهیان به اعماق می‌گریزند:
آب‌های بهاری.



چراغ‌ها روشن‌اند
بر جزایرِ دور و نزدیک:
دریای بهاری.
□
نمی‌دانم
چه پرنده‌یی بود آن، —
امّا شاخه‌ی پُرشکوفه‌ی آلو.
□
هوُکایی آن‌جا بر خاک افتاده‌است
و هیچ‌کس به‌چشم‌نمی‌آید. —
گرما!
□
بر پُلِ معلق،
درهم و برهم
خطوطِ سردِ باران.
□
رودِ تابستانی.
اسبی بسته
به تیرِ پل.

رود پهناوری نیست، امّا تا زانوی اسب آب دارد، و دم اسب در آب فرو-رفته. اسب سر را فروافکنده، امّا نه از خسته‌گی؛ شاید از سردی آب لذت می‌برد. شعر دیگری که به‌طور روشن‌تر احساس اسب را از آب بازمی‌گوید:

رود تابستانی
پلی هست،
امّا اسب از میانِ آب می‌گذرد

هایکوُی دیگری که احساس‌های سوار را بیان‌می‌کند:

بر پشتِ اسب
لگامِ اسب را رهاکردم، ــ
آبِ زلال!



توفانِ تُندر ایستاده‌است؛
خورشیدِ شام‌گاهی می‌درخشد.
بر درختی که بر آن زنجره‌یی می‌خواند.

پس از آن که تندر خاموش‌شد، و باران از باریدن فروماند، خورشید شام‌گاهی می‌درخشد، و از سایه‌های درخت، نخست با تردید، و سپس با میلی فزاینده صدای زیر و نازک زنجره‌یی به‌گوش‌می‌رسد. تصویری است از شکوه و آرامش. همین شکوهِ هم‌آهنگ با صدای بلند زنجره در این شعر بُوسون نیز آمده‌است:

پشتِ بودای بزرگ،
یک معبدِ شینتو،
زنجره‌ها آواز می‌خوانند. (بُوسون)



درختانِ تناور بی‌شمار اند و
نام‌هاشان نامعلوم.ــ
صدای زنجره‌ها!

بی‌نامیِ درختان به تناوریِ آن‌ها می‌افزاید.

یک سرش
آویخته بر کوه،
کهکشان!

شاعر این‌جا یک احساس نزدیکی و دوری را تصویرمی‌کند. کهکشان راهِ شیری به زمین آورده‌می‌شود، و یک سرش به سر کوه آویخته‌شده، ولی این ما را به آن‌سوی کهکشان می‌کشاند، به آن‌سوی نادیده.

از اسب پیاده‌می‌شوم
و از نامِ رود می‌پرسم. ــ
بادِ خزان!

این شعر گویی جزیی از یک شعر چینی است. امّا نبوغ ژاپنی چنان است که گاهی این جزء را بزرگ‌تر از کُلّ می‌بینند. شاعر به رودی می‌رسد، از اسب پیاده‌می‌شود و از مردی که آن‌جاست نام آن رود را می‌پرسد. مرد پاسخ‌می‌دهد ولی آن‌چه او را به خود مشغول‌می‌کند نه نام رود است و نه مردی که آن را به او می‌گوید، بل‌که باد است که در طول کناره‌ی رود می‌وزد، آب را به چین و شکنج می‌اندازد و یال و دم اسب را به جنبش می‌آورد. این باد خزان است.

تنهایی.
پس از پایان‌یافتنِ آتش‌بازی،
عبورِ شهابی.

«تنهایی»یی که شیکی این‌جا از آن سخن‌می‌گوید یک احساس «درد جهان» است، یک عاطفه‌ی جهانی که در پشت بیش‌تر شعرهای بزرگ و آثار بزرگ ادبی هست. این تنهایی یک حالت نام‌ناپذیر جان است که با احساس تنهابودن، و در همان حال کسی را برای هم‌کلامی خواستن فقط یک ارتباط دور و زیستی دارد. عبور شهاب که در آسمان خزان، خاموش‌وار، بی‌هیچ معنا و هدفی، می‌درخشد و تند می‌گذرد احساس طبیعت را به ما می‌دهد که مخالف احساس انسان است.

برفرازِ راه‌آهن
غازهای صحرایی پروازمی‌کنند؛
یک شبِ مهتابی.

غازهایی صحرایی روی خطوط راه‌آهن و نزدیک به زمین پروازمی‌کنند. ماه در بالای آسمان است، امّا مهتاب و خطوط راه‌آهن و غازهای صحرایی بسیار پایین‌اند. خطوط آهن که پیچ‌زنان از دشت می‌گذرد در مهتاب

می‌درخشد و رنگی سفید دارد. غازها نیز در سفر درازشان به سوی ناشناخته، آرام و خاموش پروازمی‌کنند. غازهای صحرایی در خزان پروازمی‌کنند.

در تاریکیِ جنگل
دانه‌ی توتی فرومی‌افتد:
صدای آب!

این ساده‌گیِ اسرارآمیز را با شگفتی و زیباییِ شعرِ دیگر شیکی مقایسه‌کنید:

پرنده‌یی خواند
شاتوتی
فروافتاد.

□

یازده مردِ عیّار
سواره از دلِ بورانِ برف می‌گذرند
بی آن‌که سر برگردانند

□

پرکشیدنِ مرغی،
رمیدنِ یابویی. —
خَلنگ‌زارِ خشکیده!

معلوم نیست چه پرنده‌یی است؛ نیازی هم به این نیست. همین جور بهتر است. اسب یابوی بارکش است چون که پیر و لاغر است و با چشم‌انداز خلنگ‌زار خشکیده نیز جور است؛ و رمیدن چنین موجودی بسیار چشم‌گیر است. نکته‌ی اصلیِ شعر خلنگ‌زار خشکیده است، سکوت و بی‌حیاتی آن است، که با این نشان نامنتظر حیات پدیدآورده‌می‌شود. سوار نیز به نوبه‌ی خود از جا می‌پرد ملایم‌ترین برگردان این تضاد را کان‌رو بیان‌کرده‌است:

جوجه‌گان
در دوردست دانه‌می‌چینند
در خلنگ‌زار خشکیده. (کان‌رُو)



شبنمِ سپید
بر کَرتِ سیب‌زمینی. —
کهکشان!



گل‌های داوودی می‌پژمرند.
جورابی روی چَپَر خشک‌می‌شود. —
یک روزِ آفتابی.



۱۴. کدو قلیانی با گل های شام گاهی و نیلوفر بامدادی

شاعران عصر مِی‌جی
(۱۸۶۸-۱۹۱۱)

مِی‌سِتسوُ و دیگران

تندبادِ خزان
با آوازِ من
در من می‌وزد.

شاعر لب بازمی‌کند که چیزی بگوید امّا تندباد خزانی چنان نیرومند است که صدا را به گلویش بازمی‌گرداند.

فانوسی به دست
یکی راه می‌رود در دلِ شب
از میانِ درختانِ آلو.

باید باغ بزرگی باشد که درختان آلوی بسیاری درآن هست. یکی، شاید خدمتکار زن یا مرد، فانوسی به‌دست‌دارد و از میان درختان می‌گذرد. بوی شکوفه‌های آلو تمامیِ باغ را پُرکرده‌است؛ و شکوفه‌ها در شب زیباترند. و در نور فانوس متحرک هر لحظه یک شاخه‌ی پرشکوفه، آشکار و دوباره پنهان‌می‌شود و باز شاخه‌ی دیگری آشکارمی‌شود.

سوار
چیزی به اسبِ خویش می‌گوید
سرما، در تَکِ شب.

نکته‌ی اصلی این شعر ابهام آن است، یعنی سخنان مرموزی که به اسب گفته‌شده‌است، و هم‌چنان مرموزتر از این رابطه‌ی اسرارآمیز، زبان اسب

است با سرمای شب خزانی. سوار چیزی به اسب می‌گوید، شاید چیزی درخط کارشان، نه چیزی احساساتی، با این همه گونه‌یی خویشی میان آن دو هست، انسانِ نیم حیوان، و اسبِ نیم‌انسان.

رهروی مسافر
از نظر نهان‌می‌شود در مِه. —
صدای زنگ‌اش.



صدای بال‌های سارها
در آسمانِ پهناور
می‌گذرد.



درختِ سترگی افکنده‌شد،
پژواک‌ها و پژواک‌های مجدّد
در میانِ کوه‌های تابستانی.

درخت افکنده‌شده و در سقوط آن، با حس فضا، اندازه‌ی گرما و وزن تابستان به‌طور کامل بیان‌شده‌است. ایسّا نیز همین کار را می‌کند. طبیعتِ کوه‌های تابستانی را با صداهای گوناگون بیان‌می‌کند:

در کوه‌های تابستانی،
آوازهای اُوگُویی‌سوُها، قرقاولان،
کوکوها. (ایسّا)



بارانِ سردِ زمستان. —
هیچ‌کس چیزی نمی‌گوید
در زورقِ لنگرانداخته. (بی‌بی)

در آغازِ بهار
گِرداگردِ باغ گام‌زدن
و پای از دروازه بیرون‌ننهادن



با اشتیاقی به‌سوی یک‌دیگر
چراغ‌های دو روستا. ــ
صدای حشرات.

شاعر شبان‌گاه در راه میان دو روستا سفرمی‌کند. در هر دو طرف جاده، در دوردست، چراغ‌هایی از دو روستا سوسو می‌زنند. گویی که اشتیاقی به سوی یک‌دیگر دارند، و به‌هم اشاره‌می‌کنند. در همان زمان، حشرات در علف‌های خزانی آوازهای غمناک دنباله‌دار خود را می‌خوانند.

در دلِ مِه
چشم به راهِ دوستی
تا پدیدارآید.

نکته‌ی شاعرانه در پدیدارآمدن یا آن لحظه‌ی دل‌نگرانی است.

هوای صافِ بهار:
پرده‌ی کاغذین، می‌دهد
انعکاسِ آبِ لاوک را.

می‌دهد انعکاس یعنی که نور منعکس‌شده بر پرده‌ی کاغذین بازی‌می‌کند.

آوازِ پرنده‌گان، بلند و بلندتَرَک،
و آن‌گاه نرم و نرم‌تَرَک
تا سکوت.



مار خزید و رفت،
امّا چشمانی که در من خیره شده‌بود
در علف باقی‌ماند.

آیا این چشمان شاعر نیست که در علف‌ها باقی‌مانده‌است؟

سنجاقک‌ها
در یکی روستای بی‌حادثه. —
نیم‌روز است.

ئوتسوُجی

یک بارِ ماهی رسیده‌است
به ایست‌گاه، در کوهستان:
پرستوها از پیش و پس پروازمی‌کنند.

□

باریدن، و ایستادن،
وزیدن، و ایستادن،
شبِ آرام و خاموش.

□

بارانِ بهاری:
از میانِ درختان دیده‌می‌شود
کوره‌راهی به دریا.

سوْسیه‌کی

آغازِ زمستان
صدای تبری که خیزران می‌بُرّد
در دلِ کوه‌ها.

□

از این برگ‌ها
نخست کدام یک فروخواهدافتاد؟ –
از باد بپرس!

□

نهر خزانی
از آن برمی‌دارم
سنگ سفیدی.

□

سال‌گردِ داروُما؛
کیست آن‌کو
که به داروُما می‌ماند؟

□

زنجره‌های خزانی؛
با آوازهاشان
نمی‌خواهند که بمیرند.

□

دو اسب،
درها گشوده
کوه‌های خزانی.

□

آغازِ زمستان؛
صدای تبری که خیزران می‌بُرّد
در دلِ کوه‌ها.

□

کوتینا را بکوب!
آن که این‌جا گوش می‌دهد
شاعری از پای‌تخت است.

□

ماه درخشان پاییزی
چنان که می‌بینی،
من هم خوب ِ خوب‌ام، متشکرم.



تندبار زمستانی:
خورشید شام‌گاهان را
به دریا فرومی‌برد.

هؤسایی

چه زیباست ماه! —
تنها خیره بدان می‌نگرم
و به بستر می‌روم.



دری بسته‌شد
در دوردست،
به نیم‌شبان.



زاغی
پرید،
در سکوت.

سانتؤکا

اینک سنگ
خیس از باران،
که راه را نشان‌می‌دهد.



برف ِ حیات و مرگ
عَلی‌الدوام
می‌بارد.

شکل اصلی چنین‌است: برف در میان زنده‌گی و مرگ ِعلی‌الدوام می‌بارد.

راه‌رفتن
از میان ِ شبدرها و علف ِ مَرغ‌زاران.
و هم‌چنان راه رفتن، از آن میان.

ما زیبایی و انـدوه شـبدرها و عـلف‌های مَـرغ‌زار را، شـبنم ِروی آن‌هـا و آفتاب ِتابیده به آن‌ها را مـی‌بینیم، امّـا از مـیان آن‌هـا مـی‌گذریم، درنگـی نمی‌کنیم و از آن‌ها می‌گذریم.

در تمامی ِ راه
سنجاقک‌ها را وامی‌گذارم
تا برکاسای من بنشینند.

□

به صدای آب

من
به روستای زادگاه ِ خویش آمدم.

□

در آفتاب ِ گرم
در پای تپه
گوری چند در کنار ِ هم.

□

تمام ِ روز خاموش بودم
روبه دریا
تا مَدّ برآمد.

□

من آن را با سپاس پذیرفته‌ام؛
کافی بود؛
چوب‌های غذاخوری‌ام را پایین‌گذاشتم.

می‌تواند شعر مرگ بسیار خوبی باشد.

هایکوی نو

پژواک

«هِی!» مردِ تنها می‌دهد آواز

«هِی!» کوهِ تنها می‌دهد پاسخ. (سی‌سِن سوُیی)



برف برآب می‌بارد،

از درونِ آب می‌بارد. (سی‌سِن سوُیی)



قاصدک‌ها، قاصدک‌ها!

کناره‌ی ماسه‌پوشِ دریا

بهار می‌شکفد. (سی‌سِن سوُیی)



هیگوُراشی‌ها می‌خوانند،

می‌خوانند و باهم می‌خوانند

و شب نزدیک‌می‌شود. (سی‌سِن سوُیی)



خطی از تارِ عنکبوت

می‌گذرد

از برابرِ سوسنی. (سوْجوْ)



بی‌هیچ تشریفاتی

راست به جانب رقاصه می‌آید،

و به‌نجوا با او چیزی می‌گوید. (سوْجوْ)



این مردان که نی‌ها را می‌بُرّند

در کدامین جهانِ باستانی

کارِ خود را آموخته‌اند؟ (یاوا)

آغاز زمستان است؛ آبِ کناره‌ی شنی رود فرونشسته‌است؛ نی‌ها خشک‌اند. چند مرد به بریدن نی‌ها مشغول‌اند، همان‌گونه که هر ساله چنین می‌کنند. وقتی که خسته می‌شوند دور آتش می‌نشینند و خود را گرم می‌کنند. آنان این آتش را از نی‌های بریده روشن‌می‌کنند و این نی‌ها تند می‌سوزند و مختصر دودی دارند و هر لحظه باید نی‌یی به آن افزود تا روشن‌بماند. چیزی ابتدایی در این کار هست، چیزی از زمان‌های کهن در این چشم‌انداز هست.

ماهی‌گیری با شماله در دلِ شب:

می‌سوزاند چهره‌های

مردانِ کُوزُو را. (یاوا)

ماهی‌گیران در دل شب در دره‌یی عمیق با نور شماله‌ها ماهی می‌گیرند، شماله‌ها چهره‌های‌شان را روشن‌می‌کند و به آنان هیأتی دیو آسا می‌دهد.

آب سرد است

تپه‌ها سبز:

یکی هیگُوراشی فریادمی‌کشد. (تاکِه‌جی)

گوش و چشم و حس لمس همه برای یک هدف تحریک شده. آب روشن سرد، سبزی تپه، لحن روشن و سخت زنجره آن جنبه‌ی از طبیعت را به‌دست‌می‌دهد که فصلی نیست، بل‌که در هر نمود طبیعی سهمی دارد، و در صدای ناگهانی زنجره، در نوشیدن آب رود، و در شادابی سبزی تپه بیش از هر چیز دیگر احساس‌می‌شود.

یکی روز زمستان

بر خلنگ‌زارِ سوزان

سگانِ درنده‌یی چند. (تاکِه‌جی)



گدا گُلِ کاملیا را بوبید
به دورش افکند
و به راه خود رفت.　　(تاکه‌جی)

□

اسب، هم‌چنان‌که یورغه‌می‌رود.
بر گُرده‌ی خویش می‌بَرَد
آفتابِ زمستانی را.　　(کوُسائو)

اسب کاملا از آفتاب کم‌توانی که به پشت او می‌تابد بی‌خبر است، اما میان این‌دو بسته‌گیِ عمیقی هست، اسب حرکت‌می‌کند، و آفتاب هم؛ اسب تمام آفتاب را بر گُرده‌اش می‌برد، بااین‌همه این برای او باری نیست.

تنها چیزِ نو
پرستوان‌اند
در آسمانِ شهر.　　(کوُسائو)

وقتی که شاعر به زادگاه‌اش بازمی‌گردد، همه‌چیز به نظر کهنه می‌رسد، مگر پرستوها، که اکنون همان‌گونه نو اند که به هنگام کودکی او بوده‌اند.

خورشیدِ خزانی گرم‌است،
گفتی دوستِ مُرده‌ام
سر بر شانه‌ام نهاده‌بود.　　(کوُسائو)

□

چیزی نوشتن
و آن‌گاه بر ایوان ایستادن. ــ
رگبار می‌گذرد.　　(سِی‌شی)

□

در آفتابِ سوزان،
طرحِ مردی
که از دور می‌آید.　　(سِی‌شی)

□

با هر جیرجیرِ زنجره
خانه
پیرتر می‌شود. (سی‌شی)

□

یکی به درون آمد
و دروازه در پسِ او بازماند
در آخرِ بهار. (فوُکیو)

نکته‌ی اصلی شعر در «آخر بهار» است. گویی در این هنگام از فصل انسان‌ها رابطه‌ی خاصی با چیزهای پیرامون‌شان دارند.

کلاغ، در دلِ زمستان،
فرودمی‌آید و می‌ایستد
بر سایه‌ی خویش. (فوُکیو)

□

سایه‌ی بادبادکی
شتابان پدیدارشد
بر برف. (تاکاشی)

□

نرگس
ماناکه آینه‌یی کهنه
بالاگرفته گُل‌اش را (تاکاشی)

نکته‌ی شباهت میان نرگس و آینه‌ی کهنه (معمولا یک آینه‌ی فلزی صیقل‌یافته) در این است که گل روی ساقه‌ی بلندش یادآور آینه‌ی قدیمی ژاپنی است، که معمولاً از مفرغ است و مانند آینه‌ی چینی پایه دارد.

در چشمانِ گربه
رنگِ دریا هست
به روزی آفتابی در زمستان. (یوری‌یه)

یوری‌یه از زنان هایکوُسرای نوپرداز است.

در فروش‌گاه ِماهی ِزینتی
باران ِآغاز ِتابستان
از چتر ِمن چکه‌می‌کند. (تی‌جو)

□

شام‌گاهان و
خوشه‌های ریوَند،
و سوت‌های این قطار و آن قطار. (تی‌جو)

این بخشی از زنده‌گی کسانی است که در خانه‌ی کوچکی نزدیک راه‌آهن زنده‌گی‌می‌کنند. صدای سوت قطارها و گل‌ها و سبزی‌های باغ به‌طور جدایی‌ناپذیری باهم بسته‌گی‌دارند.

پرده‌ی سبز ِخیزرانی
یک‌بر آویخته‌است. ـ
احساس ِشام‌گاه. (سوْجوْ)

□

سپیده‌دم ِبهار:
باران بر این درخت‌ها و بوته‌ها می‌بارد؛
کسی چیزی از آن نمی‌داند. (سوْجوْ)

□

بادبان‌گشودن بر دریا،
تا ریه‌های ما احساس‌کنند
آبی را و سرد را. (سوْجوْ)

□

به ناگهان ترس‌ام برمی‌دارد
اتفاقی خواهدافتاد. ـ
ماه از درون ِپشه‌بند. (هاکوُ.اوُ)

عنوان این شعر چنین است: «تغییر بیماری در شب». این شاعر شش سال آخر عمر کوتاه‌اش را بیماربود.

گوش می‌سپارم به جیرجیرِ زنجره‌یی تنها،
به طبیب می‌اندیشم
که هنوز نیامده‌است. (هاکوُ.اوُ)



پس از می‌گُساری و نزاع،
خاموش بازمی‌گردند
زیرِ کهکشان. (توموجی)



گلوله در سینه،
مردی به ادامه‌ی حیات خویش می‌کوشد
در کوه‌های تابستان. (توُشی)

۱۵. باشوْ شاعر و غوک

بهار هنوز عمقی ندارد.
فقط باد است که سفر می‌کند
از درختی به درختی. (آرؤ)

□

آفتاب
بر راهِ مرغان
در کوهستان‌های دور. (آرؤ)

□

به علف می‌آویزد و
با آن می‌پژمرد
مگسِ زمستان. (آرؤ)

□

پروانه‌ها جدا می‌شوند،
و کبودی را، دست‌ناخورده
به آسمان بازمی‌گذارند. (رین‌کا)

□

مُردن و زیستن،
زیستن و مُردن،
و خاک را شخم‌زدن. (کی‌جؤ)

□

فانوس را پایین‌می‌گذارم:
بازیِ نور
با آبِ چشمه. (موکّوکوُ)

□

از دل،
خسته از غبار و هیاهو
چکاوکی آوازخوان پَرمی‌کشد. (تاکه‌نو)

□

آب‌شار می‌خشکد،
و مهتاب، شب به شب،
در خرسنگ‌ها رخنه‌می‌کند. (تاکه‌نو)

□

مردی که کشت‌زار را شخم‌می‌زند
گوش به سوی زنی پیش‌می‌آورد:
ستاره‌یی نورش را بر آن‌دو می‌پاشد. (تاکه‌نو)

□

این‌جا نیز
تنها اندکی آفتاب، ــ
و جورابی چند که بر رسَنْ خشک‌می‌شود. (ئیچی‌رین سوْ)

□

ناگهان بیدارشدم،
شب به‌تمامی
از آنِ حشرات‌بود. (کاشوْ)

□

صدایی می‌کند
می‌درخشد
و خاموش‌می‌شود. (هوکوُروْ)

□

گدایی می‌گذرد،
از آفتابِ سختْ‌تاب،
از سایه‌های ژرف. (شیکوُن‌رو)

□

کلبه‌یی هست
با چراغی روشن،
و نهری که می‌گذرد. (گِکّوُشی)

□

آن دو کنار هم گام‌می‌زنند
غمگین در دلِ مِه،
دل‌هاشان در یگانه‌گی آمیخته. (ئیسّوْ)

□

کلاغِ زمستان
می‌خواهد به‌پروازدرآید:
سینه بر برف می‌فشارد. (ئیتّوْ)

□

به سردی
پاره ابرهای این شبِ مهتابی
بر سراسرِ این خَلنگ‌زار. (شوُرین‌دوْ)

□

برف، شام‌گاهان
درِ خانه را لمس‌می‌کند؛
صدا نرم‌است. (جویو)

□

راهِ برگ‌های فروریخته
به‌گورهای فرازِ تپه می‌رسد،
و بازمی‌ماند. (هاتسوُتاروْ)

□

در جنگلِ عمیق،
باران و برگ‌های فروریخته
آوازِ یک‌دیگر را منعکس‌می‌کنند. (کوکیوْ)



توفانِ خزان:
به یک‌دیگر می‌نگرند
در نورِ شمع. (یه‌کیتوْ)



خرمنِ آتشی به‌پاکرده‌اند
از برگ‌های فروریخته،
و هم‌چنان جاروب‌می‌کنند میدانی پهنه‌ورتر را.
(هاکوُ.اوُن)

افزایه‌ها

آوانویسی واژه‌گان ژاپنی[1]

واکه‌ها

a: آ، ـَا، در man، Bashō: **مان، باشوْ.**

صدای a در واقع اَ است امّا به گوش ما صدای آ یِ کوتاه دارد، و بهتر است که به فارسی آ نوشته‌شود. از این رو شاید بهتر باشد که دو نمونه‌ی بالا را **مان** و **باشوْ** بنویسیم تا **مَن** و **بَشوْ**، با این شرط که آ را کوتاه بخوانیم تا به صدای این واکه در ژاپنی نزدیک شده‌باشیم. نکته‌ی دیگر آن که مثلاً اگر Bashō را **بشوْ** بنویسیم ناگزیر همیشه باید بنویسیم **بَشوْ** تا **بِشوْ** یا **بُشوْ** خوانده‌نشود. مثال بسیار رایج واژه‌ی Kanji (کان‌جی) است، نامی که ژاپنی‌ها به واژْه‌نگاره‌های چینی (Chinese character) داده‌اند. نشنیده‌ام ژاپنی‌ها Kanji را کَن‌جی بخوانند، خصوصاً ژاپنی‌های فارسی‌دان.

ae: آئه، ـائه، که به شکل دو واکه‌ی جداگانه خوانده‌می‌شود: Monzaemon: **مونزائه‌مون** که در تداول گاهی **مون‌زای‌مون** هم به گوش می‌رسد.

این آوانویسی، شکل فارسیده (فارسی‌شده)ی نام‌ها و مصطلحات و واژه‌گان ژاپنی است در این کتاب، نه برای آموزنده‌گان زبان ژاپنی. نکته‌ی دیگر، هریک از این صداها می‌تواند با توجّه به صداهای مابعد و ماقبل اندکی تغییرکند، که هیچ از این موارد با آوانویسی این واژه‌گان در فارسی ارتباطی پیدانمی‌کند.

ai: آی، آیی

هرگاه در وسط باشد، ـ ای و در آخر ـ ایی. طبعا روی ai وسط همان فشاری نیست که روی ai آخر است: مثلاً Taigi تای‌گی و Kyorai: کیورایی

e: ئ، ـه (های غیر ملفوظ یا های بیان کسره)، در Edo ئدو و Sute-jo سُوته – جو.

e را به شکل ئـ می‌نویسیم که همواره باید به کسر، یعنی ئِـ خوانده‌شود. من همواره اَ را به صورت ا می‌نویسم و اُ را به شکل ئو. بدین ترتیب با کمی توجّه شاید هیچ‌گاه سه صدای e، a، و o لااقل در اوّل کلمه به‌هم نیامیزد. این شیوه را پیش از این در فرهنگ اندیشه‌ی نو نیز به‌کاربسته‌ام.

ei: ـِی یا ـ ئه‌ی، که به صورت جدا مثل مِی‌جی Meiji، و تِی‌توکوُ Teitoku، یعنی جدا با کسره‌ی ماقبل ی، می‌نویسیم نه میجی یا تیتوکوُ. می‌توان مئی‌جی و تئی‌توکوُ هم نوشت.

یای ماقبل مکسور را باید مثل اِی فارسی کنونی خواند، در کلماتی چون رِی و مِی و دِی، نه ای یا یی یا ئی یا یی وسط مثل کی‌کاکوُ Kikaku. اگر ei در اوّل نام یا واژه باشد به‌ناگزیر باید اِی نوشت مثل اِی‌جی Eiji. امّا هنگامی که این صدا در کنار ـو قرارگیرد آوانویسی آن نام یا واژه را دشوارمی‌کند: مثل Jōei و Kōei به شکل جوْئی، جوْئه‌یی و جوْای نادرست خوانده‌می‌شود. شاید تنها راه این باشد که به این شکل نوشته‌شود: جوْ.اِی و کوْ.اِی، تا به تفکیک خوانده‌شود. البته جُوِی (Jovei) هم هست که فارسیده‌تر از تلفظ‌های دیگر است.

ie: ایه، ـ یئ مثل Kien: کیئن.

i: ای، ی میانی و پایانی، در Issa: ایسّا

ii غالباً به تفکیک نوشته‌می‌شود مثل Kiin **کی‌این یا کی‌ئین و کی‌یین نه کیین**، که شاید کَیین یا کِیین یا حتّا کُیین یا کئین خوانده‌شود.

o و ō: نو، و، و وْ (o کوتاه و ō بلند یا کشیده): Bashō **باشوْ**.
هرگاه o حرف اوّل باشد **نو** می‌نویسیم و در غیر این صورت و، و اگر ō باشد وْ. گاهی نامی هست، مثل نام شاعر و منتقد معاصر ژاپنی Ōoka، که **نوْنوکا** نوشته‌می‌شود. هرگاه ضروری باشد که دو o از یک‌دیگر تفکیک شوند میان آن‌ها یک نیم‌تیره یا یک نقطه می‌گذاریم، و این کاری است که خود ژاپنی‌ها هم می‌کنند هرگاه که نامی را که دارای دو O است بخواهند به شکل روماجی (با حروف لاتین) بنویسند، مثلاً Hiro-o، هیرونو یا هیرو.نو، که o دو بار خوانده‌می‌شود. طبیعی است که ما فرقی میان o کوتاه و بلند نگذاریم چرا که صدایی چون ō کشیده‌ی ژاپنی در فارسی نداریم.

oi مثل Nōin: **نوْئین**، امّا می‌توان **نُوین** (novin) خواند که فارسی‌تر است. مثال دیگر Sōin است: **سوْئین** یا **سُوین**.

oui: نوی یا **ـ ویی**. o کشیده می‌شود و i خوانده‌می‌شود.

u: اوُ، برای u کوتاه و **وو** برای ū بلند یا کشیده: Sute-jo، yūgen، **سوُته – جو، یووگِن**. می‌توان برای ū **وُو** هم به‌کاربرد.
هرگاه u حرف اوّل باشد **اوُ** می‌نویسیم و در غیر این صورت **وُ**. برای آن که دو u ی مستقل مثلاً Hakuun و Hakuu با ū نیامیزد، در آوانویسی، میان دو uu یک نقطه می‌گذاریم: **هاکوُ.اوُن و هاکوُ.اوُ**.[1]

---

۱. در هیچ مورد تلفظ متداول واژه‌گان، مثلاً در توکیو، معیار آوانویسی ما نبوده‌است. مثلاً غالباً در تداول ژاپنی شنیده‌ام که u را پس از k و r و s یا نمی‌خوانند یا بسیار رفیق تلفظ‌می‌کنند مثلاً فراوان دیده‌ام که haiku (هایکوُ)، Akutagawa (آکوُتاگاوا) و Daruma (داروُما) و Ōtsuka (نوْتسوُکا) را هایک و آکتاگاوا، دارما و نوْتسکا تلفظ می‌کنند، یا با u خفیف. همین‌گونه است ei که آن را در آخر کلمه در تداول غالباً ئـِ کشیده می‌شنویم، مثل sensei که سِن‌سِه گفته‌می‌شود.

uo: وُئو، در نام‌هایی چون Hasuo: **هاسُوئو**.

ui: ـوُئی، مثل Hakuin: **هاکوُئین**، نه **هاکواین**، که این به راحتی **واین**، یعنی Hakovain خوانده‌می‌شود. همین‌گونه است oi، مثلاً در Koichi که در رسم‌الخط ما **کوئیچی** نوشته‌می‌شود ولی اگر **وا**، به شکل **کوایچی** یا حتّا **کوائیچی** نوشته‌شود **کوای‌چی** Kovaichi خوانده‌می‌شود.

□

y: ی است مثلاً در ya-، yo- yu-: Kyorai: **کیورایی**، Kyūsha: **کیووشا**.

□

تشدید. در ژاپنی مثل فارسی همخوان‌های مشدد یا تشدید هست: ss، pp، nn، tt، tch، kk که به ترتیب **س، پ، ن، ت، چ، ک** مشدد خوانده‌می‌شود: Gekkyo: **گکّیو** یا **گک‌کیو**، Issa: **ایسّا**، Sesshū: **سشّوو**، Sesshi: **سِشّی**، Zenna: **زِنّا** یا **زِن‌نا**، Seppō: **سِپّوْ**، Ittō: **ایتّوْ**.

□

تفکیک نام‌ها به هجاهای آن، مثل **ئونی‌تسوُرا** که **ئونیتْسوُرا** خوانده‌می‌شود.

□

هم‌خوان‌ها

از هم‌خوان‌ها تنها tsu نیاز به مختصر توضیحی دارد و باقی هم‌خوان‌ها صدای خاصی ندارند و کمابیش مثل آوانویسی آن‌ها در فارسی خوانده‌می‌شوند، گو این‌که در زبان ژاپنی ادای مخارج حروف با کم‌ترین حرکات لب و دهن همراه است، تقریباً به خلاف ما.

tsu: تسوُ در ترکیب‌ها. **ت** ساکن خفیف است و پس از آن **سوُ**.
ts در tsu را نباید مثل z (ts) آلمانی تلفظ کرد هرچند شباهتی به آن دارد. اگر در میان کلمه باشد خواندن‌اش برای ما آسان است مشروط

به آن که ت را ساکن بخوانیم: بای‌شیتْسوُ، ران‌سِتْسوُ. تسوُ را در کلمات می‌توان سرهم یا جدا نوشت با حفظ شرط بالا، و نیز نگذاشتن فاصله میان تسوُ و حرف ماقبل آن: نونی‌تسوُرا، و سرهم مثل بای‌شیتسوُ، ران‌ستسوُ.

□

- استفاده از نیم‌تیره برای تفکیک نام‌های مرکب: Haku-san: هاکوُ- سان.

ناگفته پیداست که پیشنهادهای ما برای شکل فارسی‌نوشت این صداها، تماماً تقریبی است.

گاه‌شمار هایکوُسرایان

○ شاعره؛ x شاگرد باشوْ؛ ▣ یکی از ده شاگرد باشوْ؛ □ شاگرد بوُسون؛ ▣ شاگرد شیکی.

قرن پانزدهم

سوْگی Sōgi ۱۴۲۰-۱۵۰۲

سوْکان Sōkan ۱۴۵۸-۱۵۸٦

موریتاکه Moritake ۱۴۵۲-۱۵۴۹

قرن شانزدهم

زوُئیریو Zuiryū ۱۵۴۸-۱٦۲۸

تِی‌توکوُ Teitoku

قرن هفدهم

ریووهو Ryūho ۱٦۰۱-۱٦۷۲

سوْیین Sōin ۱٦۰۴-۱٦۸۲

ایشوو Ishū* ۱٦۰٦-۱٦۸۰

تِی‌شیتسوُ Teishitsu ۱٦۰۹-۱٦۷۳

شوْیی Shōi ؟

ریووشی Ryūshi** ؟-۱٦۸۱

چیگِتسوُ-نـی Chigetsu-ni ۱٦۲۲-۱۷۰۷

کیگین Kigin ۱٦۲۸-۱۷۰۵

x شین‌توکوُ Shintoku ۱٦۳۲-۱٦۹۸

○ سوُته - جو Sute-jo ۱٦۳۳-۱٦۹۸

ریووسوُیی Ryūsui ؟

ایچوو Ichū ۱٦۳۸-۱٦۹۲

x توْرین Tōrin*** ۱٦۳۸-۱۷۱۹

x سوُیی‌نوْ Suiō ؟

x ئنسوُیی Ensui ۱٦۳۹-۱۷۰۴

سای‌کاکوُ Saikaku ۱٦۴۱-۱٦۹۳

x شارا Shara ؟

x راکوُگو Rakugo ؟-۱٦۹۱

---

* به شیگه‌یوری نیز معروف است.

** پنج شاعر به این نام بودند.

*** پنج شاعر این نام را دارند.

سودوْ Sodō ۱۶۴۱-۱۷۱۶

x ران‌ران Ranran ۱۶۴۲-۱۶۸۹

کوشوْن Koshun ۱۶۴۴-۱۶۹۷

باشوْ Bashō ۱۶۴۴-۱۶۹۴

x کیوهاکوْ Kyohaku ؟-۱۶۹۸

گون‌سوْیی Gonsui ۱۶۴۸-۱۷۱۹

◙ سامپوو Sampū ۱۶۴۸-۱۷۳۲

واکیوو Wakyū ۱۶۴۸-۱۶۹۲

x سورا Sora ۱۶۴۸-۱۷۱۰

x شادوْ Shadō* ؟

x شوْهاکوْ Shōhaku ۱۶۴۹-۱۷۲۲

x شیهوْ Shihō ؟

x تاکوْچی Takuchi ؟

x ○ سونو-جو Sono-jo ۱۶۴۹-۱۷۲۳

یووسوْیی Yūsui ؟

x سِن‌نا Senna ۱۶۵۰-۱۷۲۳

x بان‌کو Banko ؟-۱۷۲۴

◙ کیورایی Kyorai ۱۶۵۱-۱۷۰۴

x اوْریوْ Uryu ؟

○ چینه-جو Chine-jo** ؟

ایشّوْ Isshō ۱۶۵۲-۱۶۸۸

x یاسوْ Yasō ؟

رای‌زَن Raizan ۱۶۵۳-۱۷۱۶

◙ ران‌ستسوْ Ransetsu ۱۶۵۳-۱۷۰۷

x سِشّی Sesshi ؟

روسِن Rosen ۱۶۵۴-۱۷۳۳

◙ کیوروکوْ Kyoroku ۱۶۵۵-۱۷۱۵

سای‌مارو Saimaro ۱۶۵۵-۱۷۳۷

ماساهیده Masahide ۱۶۵۶-۱۷۲۳

یاسوْیی Yasui ۱۶۵۷-۱۷۴۳

x ریوو Riyū ۱۶۶۰-۱۷۰۵

ئونیتسوْرا Onitsura ۱۶۶۰-۱۷۳۸

◙ کی‌کاکوْ Kikaku ۱۶۶۰-۱۷۰۷

◙ جوْسوْ Jōsō ۱۶۶۱-۱۷۰۴

دان‌سوْیی Dansui ۱۶۶۲-۱۷۱۱

◙ یاها Yaha ۱۶۶۲-۱۷۴۰

توهوْ Tohō ۱۶۶۲-۱۷۳۶

◙ شیکوْ Shikō ۱۶۶۴-۱۷۳۱

روگِتسوْ Rogetsu ۱۶۶۶-۱۷۵۱

روْکا Rōka ۱۶۶۹-۱۷۰۳

کان‌ری Kanri ۱۶۷۰-۱۷۳۲

◙ ئتسوْجین Etsujin ؟-۱۷۰۲

یاسِن Yasen*؟

x ئوتسوْیوو Otsuyū ۱۶۷۴-۱۷۳۹

x روتسوو Rotsū ؟

x ○ شوْفوْ-نی Shōfu-ni**؟

x بون‌چوْ Bonchō ؟-۱۷۱۴

x ○ اوْکوْ-نی Ukō-ni ؟

---

* به چین‌سِکی Chinseki نیز معروف است.

** خواهر کوچک‌تر کیورایی.

x ایزن Izen ؟-۱۷۱۰
هاجین Hajin ۱۶۷۶-۱۷۴۲
◘ هاکوشی Hakushi ؟-۱۷۱۸
سِن‌کاکوُ Senkaku ۱۶۷۶-۱۷۵۰
کودوُ Kodō ؟-۱۷۳۸
x کاکِی Kakei ؟-۱۷۱۶
x بوُن‌سون Bunson ؟-۱۷۱۳
x کیوکوُسوُیی Kyokusui ؟-۱۷۱۹
x یامِی Yamei ؟
x ئوتوکوُنی Otokuni ؟
x موکودوُ Mokudō ؟
x موُگان Mōgan ؟
فوُگیوکوُ Fugyoku ؟
توُفوُ Tōfu ؟
کِی‌سا Keisa ؟
کاکوُ Kakō ؟
تِی‌جی Teiji ؟
سِی‌ئِن Seien ؟
ریکوُتو Rikuto ؟
ریووسوُیی Ryūsui ۱۶۹۱-۱۷۵۸

قرن هجدهم

کی‌این Kiin ۱۶۹۷-۱۱۷۴۸
گوچیکوُ Gochiku ۱۶۹۹-۱۷۸۱
○ چیو-نی Chiyo-ni ۱۷۰۱-۱۷۷۵
○ شی‌سِی-جو Shisei-jo ؟ ؟
یایوو Yayū ۱۷۰۱-۱۷۸۳
ریوُتا Ryōta ۱۷۰۷-۱۷۸۷
□ شوُها Shōha ؟-۱۷۷۱
ایچیکوُ Ichiku ۱۷۰۸-۱۷۵۹
□ تای‌رو Tairo ؟-۱۷۷۸
□ تای‌گی Taigi ۱۷۰۹-۱۷۷۲
○ شوکیو-نی Shokyo-ni ۱۷۱۳-۱۷۸۱
فوُهاکوُ Fuhaku ۱۷۱۴-۱۸۰۷
○ ئوُشوو Ōshū ؟
آئون Aon ؟
بوُسون Buson **۱۷۱۵-۱۷۸۳**
شوُزان Shōzan ۱۷۱۸-۱۸۰۰
ئـــوُئه‌ماروُ Ōemaru*** ۱۷۱۹-۱۸۰۵
ران‌کوُ Rankō ۱۷۲۲۶-۱۷۹۹
چورا Chora ۱۷۲۹-۱۷۸۱
گومِی Gomei ۱۷۳۰-۱۸۰۳
○ سِی‌فوُ-جو Seifu-jo ۱۷۳۱-۱۸۱۴
کاتسوُری Katsuri ۱۷۳۲-۱۸۱۷
گیوُدایی Gyōdai ۱۷۳۲-۱۷۹۳
شیرائو**** ۱۷۳۵-۱۷۹۲

---

* شاگرد ریووکیو Ryūkyo، درگذشته به سال ۱۷۴۸.

** همسر ریوُهین Ryōhin، ۱۶۶۸-۱۷۵۸.

*** به کیووکوکوُ Kyūkoku نیز معروف است.

**** شیرائوی دیگری هم هست.

سی‌را Seira ۱۷۳۹-۱۷۹۱
□ کیتو Kitō ۱۷۴۰-۱۷۸۹
جووکو Jūko ۱۷۴۱-۱۸۰۴ ○
سوگِتسو-نی Sogetsuni ؟-۱۸۰۴
چوسوئی Chōsui ؟-۱۸۱۳
شیرو Shirō ۱۷۴۲-۱۸۱۳
ریکِی Rikei ؟-۱۸۱۹
□ گِکّیو Gekkyo ۱۷۴۵-۱۸۲۱
□ هیاکوچی Hyakuchi ۱۷۴۸-۱۸۳۶
سی‌بی Seibi ۱۷۴۸-۱۸۱۶
جووجو Jūjō ؟-۱۸۳۰
○ کیکوشا-نی Kikusha-ni ۱۷۵۲-۱۸۲۶
ئوتسوجی Otsuji ۱۷۵۴-۱۸۲۳
میچیهی‌کو Michihiko ۱۷۵۵-۱۸۱۸
ریوکان Ryokan ۱۷۵۶-۱۸۵۱
کیئن Kien ۱۷۵۸-۱۸۳۴
هورو Hōrō ۱۷۶۱-۱۸۴۱
ایسّا Issa ۱۷۶۳-۱۸۲۷
ایسو Isō ؟-۱۸۵۳
بای‌شیتسو Baishitsu ۱۷۶۸-
۱۸۵۲
گوشین Goshin ؟-۱۸۱۷
تورین Tōtin ۱۷۷۲-۱۸۰۶
تانه‌هیکو Tanehiko ۱۷۸۲-۱۸۴۲
آمپو Ampū ؟
ری‌کان Reikan ؟
بای‌کان Baikan ؟
نان‌گایی Nangai ؟
کوشو Koshū ؟
جاوسوئی Jakusui ؟

قرن نوزدهم

■ می‌سِتسو Meisetsu ۱۸۴۷-
۱۹۲۶
هاسّی Hassei ؟
چوشو Chōshū ۱۸۵۲-۱۹۳۰
کی‌ایچی Kiichi ۱۸۵۶-؟
ئتسوجین Etsujin ۱۸۵۷-۱۸۳۶
شوائو Shōu ۱۸۶۰-؟
هاشین Hashi ۱۸۶۴-؟
■ سوسِه‌کی Sōseki ۱۸۶۵-۱۹۱۵
وافورو Wafū ۱۸۶۶-
شیکی Shiki ۱۸۶۶-۱۹۰۲
اوسِن Usen ۱۸۶۷-
■ سی‌سی Seisei ۱۸۶۹-
■ روسِه‌کی Roseki ۱۸۷۰-۱۹۱۸
■ کان‌رو Kanrō ؟
سازانامی Sazanami ۱۸۷۰-۱۹۳۳

■ گوجو Gojō ۱۸۷۱-۱۹۱۵
■ هِکی‌گودو Hekigodō ۱۸۷۳-
کیوشی Kyoshi ۱۸۷۴-
کوبوتسو Kubutsu ۱۸۷۵-
■ شووچیکو Shūchiku ۱۸۷۵-
۱۹۱۵

قرن بیستم

آرو Arō ۱۸۷۹-۱۹۵۱

▣ یائه‌زاکورا Yaezakura ۱۸۷۹-

▣ گوسایی Gusai ؟

راگتسو Ragetsu ؟

کین‌سایی Kinsai ؟

▣ کوسون Kuson ؟

ئوتسوجی Otsuji ۱۸۸۱-۱۹۱۹

کوبونتا Kubonta ۱۸۸۱-۱۹۲۴

سی‌سن‌سویی Seisensui ۱۸۸۴-

هوشا Hōsha ۱۸۸۵-

شیم‌پوو Shimpū ۱۸۸۷-

شووئوشی Shūōshi ۱۸۹۲- *

سانتوکا Santōka ۱۸۸۲-۱۹۴۰

سوجو Sōjō ۱۹۰۱-

یاوا Yawa ۱۸۹۵-

تاکه‌جی Takeji ۱۸۹۶-

کوساتائو Kusatao ۱۹۰۱-

سی‌شی Seishi ۱۹۰۱-

فوکیو Fukio ۱۹۰۳-

تاکاشی Takashi ۱۹۰۶-

یوری‌یه Yorie ۱۸۸۴-

تی‌جو Teijo ۱۹۰۰-

هاکو.او Hakuu ۱۹۱۱-۱۹۳۶

توموجی Tomoji ۱۹۰۶-

توشی Tōshi ۱۹۱۲-۱۹۴۴

رین‌کا Rinka ۱۹۰۴-

کی‌جو Kijō ۱۸۶۷-۱۹۳۸

موکّوکو Mokkoku ۱۸۸۹-

تاکه‌ئو Takeo ۱۹۰۸-

کاشو Kashō

شیکون‌رو Shikunro

گکّوشی Gekkōshi

هوکورو Hokurō

ئیسّو Issō

ئیتّو Ittō

جویو Joyō

شورین‌دو Shrindō

هاتسوتارو Hatsutarō

کوکیو Kokyō

سه‌کیتو Sekitō

هاکو.اون Hakuun

ئیچی‌رین‌سو Ichirinsō

* ترجمه از هـ. بلایت، هایکو، ج. ۴ ص ۳۷۸-۸۱. نام‌هایی که از این به بعد می‌آیند از هـ. بلایت، تاریخ هایکو، ج ۲، فصل ۳۲، ص ۱۷۳ به بعد استخراج شده. شاعرانی که تاریخ تولد (و یا فوت)شان نیامده در مأخذ مذکور نبوده‌است.

هاکوُ.اوُن Hakuun

ئیچی‌رین‌سوْ Ichirinsō

* ترجمه از ه. بلایت، هایکو، ج. ۴ ص ۳۷۸-۸۱. نام‌هایی که از این به بعد می‌آیند از ه. بلایت، تاریخ هایکو، ج ۲، فصل ۳۲، ص ۱۷۳ به بعد استخراج شده. شاعرانی که تاریخ تولد (و یا فوت)شان نیامده در مأخذ مذکور نبوده‌است.

فهرست نام‌ها و مفهوم‌ها

مآخذ

1. Blyth, R.H.
   A HISTORY OF HAIKU, 2 VOLS. Tokyo, 1971.
2. Blyth, R.H.
   HAIKU, 4 VOLS, Tokyo, 1971.
3. Suzuki, D.T.
   ZEN AND JAPANESE CULTURE, NewYork, 1973.



شعر جهان ـ ۸

ISBN:964-6194-22-2
شابک: ۹۶۴_۶۱۹۴_۲۲_۲

俳　句

日本の詩

―揺籃期から今日まで―

翻訳者：

A. シャームルー
A. パーシャーイー

خوش نویسی روی جلد: شیکی سوکُو زِه کو: فرم، تُهیت است. (تاکوان، استاد ذن)

۲۵۰۰ تومان